WALTER BENJAMIN

ILUMINACIONES II

BAUDELAIRE

Un poeta en el esplendor del capitalismo

Prólogo y traducción
de
JESÚS AGUIRRE

TAURUS

Cubierta de Antonio Jiménez

Plaza del Marqués de Salamanca, 7 - MADRID-6
Depósito Legal: M. 15.375 - 1972
PRINTED IN SPAIN

ILUMINACIONES II

PERSILES - 51

DEL MISMO AUTOR:

Iluminaciones, I (Proust, El Surrealismo, Green, Kafka, etc.). Taurus Ediciones, Colección «Persiles».

DE PROXIMA APARICION:

Iluminaciones, III. (Tentativas sobre Brecht). Taurus Ediciones, Colección «Persiles».

Discursos interrumpidos. Taurus Ediciones, Colección «Ensayistas».

INDICE

WALTER BENJAMIN:

FANTASMAGORIA Y OBJETIVIDAD

por

Jesús Aguirre

I

«Púrpurea espuma de manzanas
Ramaje amarillento
Por doquier
Trajo el fruto.»

Son estos los últimos versos de un poeta joven, C. F. Heinle, que pone fin a su vida en 1914 porque presentía los horores que la Gran Guerra traería consigo. Su amigo Walter Benjamin se esforzó durante años por reunir los fragmentos de su truncada obra literaria para la que nunca llegaría a encontrar editor. Como en la sentencia nietzscheana, sobre la que por cierto detuvo su consideración, coinciden en Benjamin carácter y destino. Todavía estudiante persiguen ya su vida la muerte, más histórica que política, y lo fragmentario de la labor creadora. La libertad del artista sólo se prueba en el atisbo «límpido y sombrío» de un cometido en último término inasequible, pero sobre todo imposible desde su origen.

Una larga serie de exilios y su suicidio fragmentan la existencia de Benjamin. Su obra está fragmentada hasta en su apariencia. Entre los muchos textos, un solo libro: El origen del drama barroco. *Pero sus textos son incansables en su conjuro: cada uno de sus pensamientos «debe*

ser arrancado a un ámbito en el que reina la demencia». La oscilación de historia y magia es el movimiento del proyecto benjaminiano. El paraje por el que discurre está embrujado. Y no bastará para romper el encanto «la implacable, excelente teoría especulativa» que Adorno aconseja a su peligroso y amenazado amigo. Benjamin «ahorra las respuestas teóricas decisivas a sus preguntas e incluso hace que las preguntas las perciban únicamente los iniciados». En 1938 Adorno le reprochaba en estos términos su procedimiento. Hoy ese reproche nos parece más acertado como descripción de un hábito intelectual y menos como censura del mismo. No es casualidad que Adorno llegase a desempeñar una larga y fecunda labor profesional. Sus textos si alcanzaron culminación de «proceso total» en libros como Dialéctica negativa *y* Teoría estética. *Benjamin en cambio no logró nunca acercarse a un contorno aproximadamente definitivo del trabajo que él consideraba central entre todos los suyos:* La obra de los pasajes.

II

La fragmentariedad de la creación benjaminiana tiene raíces en la pluralidad numerosa de las fuentes de inspiración de su autor. Comencemos por señalar las académicamente importantes, es decir, simplemente las más notorias. Sin olvidar, y por ello volveremos sobre esta preferencia, que Benjamin prefería «la gloria sin fama, la grandeza sin brillo, la dignidad sin sueldo».

El marxismo, pero aplicado a constelaciones temáticas de empaque surrealista o, más en el fondo, mágico. Benjamin dedicó más páginas críticas a autores diríamos que de derechas que a los que en cuanto a orientación política pudo estimar como sus predecesores o sus camaradas. La burguesía le ocupa desde la época en que «sólo conservaba las posiciones, pero ya no el espíritu con el que las había conquistado».

La teología judaica y en menor grado la pietista, pero escogidas como lugar de ejercicio de desentrañamiento de la tradición alegórica al servicio de una construcción estética profana. No podemos dejarnos engañar, ni siquiera recurriendo a la formulación evasiva de que en Benjamin se dan rudimentos de una cierta teología negativa, en cuanto al sentido en que éste utiliza, con una frecuencia pareja a su madurez, términos como «Mesías», «salvación», etc. Para conseguir que las ideas del contexto, generalmente las del socialismo, no sean reinterpretadas manidamente, coloca en medio de ellas, como hitos para el asombro purificativo, estos conceptos cuyo entendimiento benjaminiano obliga a desmontar toda una tradición. Sobre el material del lenguaje teológico practica Benjamin un estricto anti-lenguaje.

Entre los filósofos occidentales prefiere el apoyo de Platón y de Leibniz en el empeño de hacer de la fantasmagoría una categoría histórico-filosófica. Tal vez tener presente dicho empeño sea la mejor defensa contra las controversias academicistas sobre si tal o cual texto de Benjamin es filosofía, es historia o es sociología. A Benjamin, que no pudo ejercer labor docente alguna, no hay por qué preguntarle como al otro: Y Ud., Profesor, ¿sobre qué especula?

Una red, tupida o enmarañada según el caso, de aficiones extravagantes (en la significación etimológica del término), aumenta la heterodoxia de este intérprete, nada ortodoxo según hemos visto, de los valores reconocidos. En el prólogo a Iluminaciones I indicábamos que su dedicación al coleccionismo le había puesto en la pista del análisis de Fuchs como historiador inaugural de metodologías materialistas. ¿Qué otra pudo ser la experiencia que hizo posibles los textos sobre libros infantiles, sobre el juguete en la historia de la cultura y, sobre todo, el del Programa de un teatro infantil proletario? Pongamos uno tras otro, como las adquisiciones del coleccionista en el anaquel de una indiscriminación sólo aparente, unos cuantos títulos de los capítulos en que se traman esos libros como Crónica berlinesa o Calles de dirección única,

en los que el recuerdo, sin perder nada de su intimidad, es imaginación histórica: «Jardín zoológico», «Teléfono», «Caza de mariposas», «Escondites», «La nutria», «Dos charangas», «Un fantasma», «Prohibido fijar anuncios», «La catedral de Marsella», «Haschisch en Marsella». La atención de Benjamin no está lejos de regirse por esa concentración dispersa que preside los cambios del kaleidoskopio (que debemos aquí ortografiar con una y otra «k»).

Sólo quien ha amado los objetos, quien ha callejeado por calles atestadas de atestados escaparates, pudo idear el concepto de «aura», clave en el Benjamin maduro que, marxista melancólico, se enfrenta con el arte, con la sensibilidad, con la sociedad de la era industrial. Las cosas tienen «aura» cuando son capaces de levantar la vista y devolverle la mirada a quien las mira. La fantasmagoría busca objetiivdad. La idea de «aura» no distrae hacia terrenos vagos, sino que ordena el análisis de la mecanización, del automatismo en los procesos de producción del capitalismo industrial. Así como la alegoría del «angelus novus», que es arrastrado a su pesar y por la espalda por el viento del progreso, da sentido a la crítica acerada, precursora de la que hoy debe hacerse, de la socialdemocracia y los peligros tecnócratas. El contenido de un texto de Benjamin nunca es doctrina. A lo cual contribuye que las vías por las que el autor logra ese contenido jamás son las del énfasis que afirma, sino que particularísimamente dan rodeos y se detienen sobre todo en la figuración crítica de aquello que se opone a lo que podría afirmarse.

Hemos tenido que escoger título para una colección de textos que Benjamin cuyos temas se alejan de los que por costumbre solicitarían un tratamiento llamado «crítica literaria». El título elegido es Discursos interrumpidos. Si hubiese que seguir en la cadena de denominaciones del fenómeno Benjamin, creemos que tras pasar de la fragmentariedad a la inspiración plural (y extravagante), quedarían por enlazar otros dos eslabones: el discurso interrumpido y la heterodoxia de sí mismo. Des-

de luego que ninguno de los cuatro eslabones estaría más cerca o más lejos de la argolla final que los sostiene (y a la cual sostienen): Benjamin mismo.

Interrumpir el propio discurso tiene un momento intencional, activo, además de ser el resultado de que al discurso han afluido fuerzas de procedencias diversas y de líneas dinámicas opuestas. Los textos de Benjamin sobre Baudelaire están llenos de ellas. Sus fuentes de información son los primeros documentos del socialismo, pero no lo son menos las memorias de jefes de policía y de aristócratas de abundante vida mundana. (Y estas últimas educan su vista para calar más penetrantemente en ciertas «maneras» de socialistas como Blanqui.) Enunciar una serie de temas abordados en las páginas que siguen ayudará a comprender el estallido del discurso: los impuestos napoleónicos sobre los vinos, los traperos y los conspiradores profesionales, los precios de la suscripción a los periódicos, el aperitivo como uso de bulevar al servicio del folletón, los «negros» de escritores consagrados, el hundimiento del campesinado, el ejército como refugio de los empobrecidos, los tranvías y su influjo en el aislamiento de autómatas de los habitantes de grandes urbes, las historias detectivescas, el color gris y el color negro en la indumentaria masculina, las fundas y estuches y forros para los objetos que adensan las habitaciones, la luz de gas, los bazares y el alma de la mercancía, la repercusión en los gestos humanos del paso del artesanado a la producción en serie, el amor lésbico y los primeros movimientos en pro de la autonomía femenina. O bien el discurso se convierte en un nivelador de crestas y honduras o bien estalla, esto es que se hace, en el caso de que el estallido no sea un accidente, sino un resultado asumido, discurso interrumpido. La interrupción activa, elevada a método de pensamiento, es la confesión de que no se quiere uniformar la realidad por la razón (entre otras) de que la realidad no es uniforme.

«Soy un heresiarca de todas las iglesias», canta Aragon. En Benjamin la herejía no es un gesto díscolo (ha estudiado muy bien la diferencia entre el rebelde y el

revolucionario), sino una actitud que da respuesta ética a las quebraduras de todo lo real. No es éste lugar para medir la pulsación de quien acaba por ser hereje de sí mismo y la distinta del que se acoge a la astucia hegeliana de la razón. Benjamin no trató de engañar a sus temas, o lo que es lo mismo de engañarse con ellos, al sumergirse en sus acelerados remolinos. Sabía bien que el hombre es un engañado nato y que la vida es un contexto culpable. Por eso su ángel de la historia es un hereje que hace el futuro de espaldas:

«Tengo las alas prontas para alzarme,
Con gusto vuelvo atrás,
Porque de seguir siendo tiempo vivo,
Tendría poca suerte.»

III

Desde 1927 hasta su muerte trabaja Benjamin en un ambicioso proyecto: la construcción histórico-filosófica del siglo XIX como tiempo en que nace la sociedad industrial. El proyecto alcanza solo realización fragmentaria. Al huir hacia la frontera española en 1940 entrega notas, pasajes redactados, material en suma más o menos elaborado, a un empleado de la Biblioteca Nacional de París. El empleado se llamaba Georges Bataille. El destino, que impedía la obra, que iba en seguida a impedir la vida, favorecía en cambio el azar de un encuentro al que el aura de quienes se encontraban transforma póstumamente en coherencia.

En la correspondencia benjaminiana se habla siempre del proyecto en cuestión como de La obra de los pasajes. *Ya esta denominación descubre la falta de énfasis doctrinal con que Benjamin acometía su propósito. La historia y la filosofía y la sociología del siglo diecinueve tenían para él un punto de concentración que a algunos parecerá trivial: aquellos pasajes parisinos con techo de vidrio*

y paredes de mármol en los que se establece el «alma de la mercancía» de la gran urbe. Dijimos antes que Benjamin pretendía una construcción histórico-filosófica de una época. El recurso a término tan académico es claudicante. Construcción imaginativa sería, por antigenérica, una denominación más adecuada, siempre que a la imaginación le diéramos una valencia de objetividad que no suele dársele.

Benjamin se decide a componer un libro sobre Baudelaire que plantearía un modelo en miniatura de La obra de los pasajes. *Pero tampoco este libro pudo lograrse, y lo que hoy ofrecemos en estas* Iluminaciones II *no pasa, conforme al plan original, de ser un par de entregas. «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» fue escrito en el verano y el otoño de 1938. En una carta fechada en Copenhague en septiembre del mismo año le explica Benjamin a Horkheimer la estructura del libro sobre Baudelaire. Este texto sobre el París del Segundo Imperio debería constituir su segunda parte; «... la primera parte —Baudelaire como alegórico— aporta el planteamiento de la cuestión; la parte tercera [sobre la mercancía como tema poético] constituye la solución; esta segunda acopia los datos necesarios para esa solución... La parte segunda da decididamente la espalda al planteamiento de teoría del arte de la primera y emprende la interpretación crítico-social del poeta». Si Horkheimer prefiere publicar esta parte en versión no íntegra, podría hacerlo, pero —sugiere Benjamin— cambiando el título por otro menos figurativo: «Estudios de ciencia social sobre Baudelaire».*

Adorno recibe el texto, y desde Nueva York en noviembre del 38 dirige a Benjamin una carta de severísima crítica. «Reúne Ud. temas, pero no los desarrolla.» La fantasmagoría es, según la intención del propio Benjamin, una categoría objetiva, histórico-filosófica, pero en este caso no ha sido tratada más que como «inspección de caracteres sociales».

En su carta, anterior en fecha, a Horkheimer, el autor explica su texto en términos bastante coincidentes con

los de la reprimenda de Adorno. ¿Por qué entonces se defiende tímida y confusamente en su contestación a este último? La actual polémica acerca de la filiación ideológica de Benjamin, sobre su marxismo, sobre su judaísmo, sobre si es más filósofo que sociólogo, sobre si deben o no editarse determinados textos suyos antes que otros, tuvo ya antecedentes mientras vivía. Adorno le acusa de «haberse hecho violencia para pagar al marxismo un tributo que ni a Ud. ni al marxismo le sienta bien». Adorno hace la discusión un tanto gruesa al subrayar algo tan obvio como que hay más verdad en la Genealogía de la moral *de Nietzsche que en el* ABC *de Bukharin.*

Lo cierto es que a finales de julio de 1939 Benjamin ha redactado «Sobre algunos temas en Baudelaire». Las indicaciones de Adorno han sido tenidas en algún modo en cuenta. Al fin y al cabo no eran las que hubiese hecho un antimarxista, sino que procedían de su «aversión contra una determinada índole de lo concreto y sus rasgos behavioristas». Adorno le pide a su amigo una «determinación materialista de los caracteres culturales que sólo será posible si la media el proceso total». En el texto de 1939 hay más historia de la filosofía que sociología del arte. Pero la herejía latente respecto de ambas disciplinas, la evasión que de cualquiera de ellas planea Benjamin, las reconocerá Adorno mucho más tarde. «Era intención de Benjamin renunciar a toda interpretación manifiesta y dejar que las significaciones saliesen a la luz por medio de un montaje chocante del material. Para coronar su antisubjetivismo iba a hacer que su obra capital consistiese únicamente en citas.» ¿Quiso el lector solitario que fue Benjamin erigir la lectura en principio que estructura la realidad, la historia? Leer es siempre una actitud que, por lo menos para liberarnos de él, nos remite al pasado. Benjamin no se hubiese contentado con ese «por lo menos»; el pasado era para él —intelectual hereje de la praxis, que diría hoy el progresista obtuso— la dimensión que hay que salvar activa, políticamente. En un texto inédito en cuanto a su integridad leemos: «La situación política confirma al pensador revolucionario

la suerte peculiarmente revolucionaria de cada momento histórico. Pero no menos se la confirma el poder que tiene ese momento para abrir un determinado aposento del pasado cerrado hasta entonces. La entrada en ese aposento coincide estrictamente con la acción política. Y a través de esa entrada es cómo dicha acción, siempre destructiva, se da a conocer como mesiánica».

Madrid, Primavera de 1972

Las citas bibliográficas las hacemos según las ediciones, algunas hoy un poco anticuadas, que manejó Benjamin. Las condiciones precarias en que el autor redactó estos textos no le impidieron, sin embargo, tener en su cuarto de exiliado libros de la más diversa vitola.

EL PARIS DEL SEGUNDO IMPERIO EN BAUDELAIRE

Une capitale n'est pas absolument nécessaire à l'homme.

SENANCOUR.

I

LA BOHEMIA

La bohemia figura en Marx en un contexto muy instructivo. Cuenta en ella a los conspiradores profesionales, de los que se ocupa en la detallada reseña de las memorias del agente de Policía De la Hodde publicada en 1850 en la *Neue Rheinische Zeitung*. Actualizar la fisonomía de Baudelaire significa hablar de la semejanza que éste presenta con ese tipo político. Marx le parafrasea como sigue: «Al formarse las conspiraciones proletarias, hace su aparición la necesidad de la división del trabajo; quienes eran miembros se repartían en conspiradores de *ocasión*, esto es, trabajadores que ejercían la conjura sólo a la par que sus otras ocupaciones, que nada más asistían a las reuniones y que estaban dispuestos a aparecer, si lo mandaba el jefe, en el sitio convenido para la cita, y en conspiradores profesionales que dedicaban toda su actividad a la conjura y que vivían de ella... De antemano la posición en la vida de dicha clase condiciona enteramente su carácter... Su oscilante existencia, más dependiente en cada caso del azar que de su actividad, su vida desarreglada, cuyas únicas paradas fijas son las tabernas de los vinateros (lugares de citas de los conjurados), sus inevitables tratos con toda la ralea de gentes equívocas, les colocan en ese círculo vital que en París se llama la bohème» [1].

[1] K. MARX-F. ENGELS, «Bespr. von Chenu, *Les conspirateurs*, París, 1850, und Lucien de la Hodde, *La naissance de la République en février 1848*, París, 1850»; cit. según *Die Neue Zeit*, 4 (1886), p. 555.

De pasada advertiremos que Napoleón III comenzó su ascenso en un medio ambiente que tiene mucho de común con el descrito. Es sabido que uno de los instrumentos de su tiempo de Presidente fue la sociedad del 10 de diciembre, cuyos cuadros habían sido, según Marx, procurados por «toda la masa indeterminada, desmembrada, traída y llevada de aquí para allá, a la que los franceses llaman la bohème» [2]. Durante su imperio Napoleón siguió perfeccionando costumbres conspiratorias. Propias de la razón de Estado del Segundo Imperio son las proclamas sorprendentes y las mercachiflerías secretas, las salidas veleidosas y las ironías impenetrables. En los escritos teóricos de Baudelaire encontramos a su vez los mismos rasgos. En la mayoría de los casos expone sus opiniones apodícticamente. La discusión no es asunto suyo. Se escapa de ella cuando las escarpadas contradicciones téticas, que hace suyas una tras otra, exigirían un careo. Dedicó a «los burgueses» su *Salon de 1846;* aparece como su portavoz y su gesto no es el del «advocatus diaboli». Más tarde, por ejemplo en su invectiva contra la escuela del «bon sens» encuentra para el «honrado burgués», para el notario, para los personajes respetables los acentos del bohemio más rabioso [3]. Hacia 1850 proclama que el arte no es separable de la utilidad; pocos años después defiende el «art pour l'art». En todo ello se esfuerza poco ante su público por una mediación, igual que Napoleón III pasa, casi de noche y a espaldas del Parlamento francés, del proteccionismo aduanero al comercio libre. Estos son los

* Proudhon, que quiere distanciarse de los conspiradores profesionales, se llama a sí mismo en ocasiones "un hombre nuevo, un hombre cuyo asunto no es la barricada, sino la polémica; un hombre que cada tarde puede sentarse a la mesa con el jefe de la policía y ganarse la confianza de todos los De la Hodde del mundo" (cit. en GUSTAVE GEFFROY: *L'enfermé*, París, 1897, págs. 180 y ss.).

[2] K. MARX, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, ed. Rjazanov, pág. 73, Viena, 1917.

[3] CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», París, 1931-32. En adelante se citará siempre esta edición, indicando únicamente sus páginas. Este texto ahora citado se encuentra en II, pág. 415.

rasgos que nos hacen entender por qué la crítica oficial —y en primer lugar la de Jules Lemaître— rastrea tan parvamente las energías teóricas afincadas en la prosa de Baudelaire.

En su descripción del «conspirateur de profession» Marx prosigue: «La condición única de la revolución es para ellos la organización suficiente de su conjura... Se lanzan a invenciones que han de lograr milagros revolucionarios; bombas incendiarias, máquinas destructivas de mágica eficacia. Motines que han de sorprender tanto más maravillosamente cuanto menor es su motivación racional. Ocupados con semejantes trebejos proyectivos, no tienen otra meta que la próxima de derribar al gobierno existente, despreciando en lo más hondo la ilustración teórica de los trabajadores acerca de sus intereses de clase. De ahí les viene su irritación no proletaria, sino plebeya, contra los «habits noirs» (levitas oscuras), gentes más o menos cultivadas, que representan ese lado del movimiento, del cual los otros sin embargo, igual que de los representantes oficiales del partido, jamás podrán independizarse por entero[4]. Los atisbos políticos de Baudelaire no sobrepasan en el fondo los de estos conspiradores profesionales. ¿Ofreció sus simpatías al retroceso clerical o las otorgó al levantamiento del 48? Su expresión jamás lo puso en claro y su fundamento era quebradizo. La imagen que presentó en los días de febrero, blandiendo un arma en la esquina de una calle de París al grito de «¡Abajo el general Aupick!» *, resulta fehaciente. En cualquier caso hubiese podido hacer suyas las palabras de Flaubert: «De toda la política sólo entiendo una cosa, la revuelta.» Así hubiese habido que entenderlo según el paso final de una anotación que transmite con sus bosquejos sobre Bélgica: «Digo "¡viva la revolución!», igual que diría "¡viva la destrucción!, ¡viva la penitencia!, ¡viva el castigo!, ¡viva la muerte!". No sólo sería feliz como víctima; no me desagradaría hacer el

[4] MARX-ENGELS, «Bespr. von Chenu und De la Hodde», *l. c.*, página 556.

* El general Aupick era el padrastro de Baudelaire.

papel de verdugo, para sentir la revolución desde ambos lados. Todos tenemos espíritu republicano en la sangre, *igual que tenemos la sífilis en los huesos; estamos infectados* democrática y sifilíticamente»[5].

Esto que Baudelaire señala podría designarse como la metafísica del provocador. En Bélgica, que es donde escribió la tal anotación, hubo un momento en que se le tomó por soplón de la Policía francesa. De suyo, semejantes componendas no eran tan extrañas, ya que Baudelaire el 20 de diciembre de 1854 escribía a su madre en relación a los pensionados literarios de la Policía: «Jamás aparecerá mi nombre en sus ignominiosas listas»[6]. Lo que en Bélgica pudo ocasionarle semejante fama es difícil que sólo fuese la enemistad que puso bien a las claras en contra de Hugo, proscrito entonces y muy celebrado allí. En que dicho rumor se levantase tuvo parte su devastadora ironía; quizás hasta llegara a caer en extenderlo él mismo. El «culte de la blague», que volvemos a encontrar en Georges Sorel y que se ha convertido en parte consistente, inalienable de la propaganda fascista, forma en Baudelaire uno de sus primeros nudos de fecundidad. El espíritu en que Céline ha escrito sus *Bagatelles pour un massacre*, el título mismo, nos reconducen inmediatamente a una anotación del diario baudelairiano: «Podría organizarse una bonita conspiración con el fin de exterminar la raza judía»[7]. El blanquista Rigault, que concluyó su carrera de conspirador como jefe de Policía *en la Comuna parisina*, parece haber tenido igual humor macabro, del cual se habla mucho por cierto en testimonios sobre Baudelaire. Así se dice en *Les hommes de la révolution de 1871*, de Charles Prolès: «Rigault tenía en todos los asuntos, además de una gran sangre fría, una socarronería asoladora. Le resultaba ésta imprescindible hasta en su fanatismo»[8]. Incluso la ilusión terrorista, con la que topa Marx en los «conspirateurs», tiene en Baude-

[5] II, pág. 728.
[6] BAUDELAIRE, *Lettres à sa mère*, París, 1932, pág. 83.
[7] II, pág. 666.
[8] CHARLES PROLÈS, *Les hommes de la révolution de 1871*, París, 1898, pág. 9.

laire su contrapartida. El 23 de diciembre de 1865 escribe a su madre: «Si vuelvo a hallar la fuerza de tensión y la energía que he poseído algunas veces, haré que mi cólera respire por libros que provoquen horror. Quiero poner en contra mía a toda la raza humana. Sería esto un placer tan grande, que me resarciría de todo»[9]. Esta ira sañuda —la «rogne»— ha sido la actitud que durante medio siglo ha alimentado en las luchas de las barricadas a los conspiradores profesionales de París.

De dichos conjurados dice Marx: «Ellos son los que alzan y dirigen las primeras barricadas»[10]. De hecho la barricada está en el punto fijo del movimiento conspirador. En la revolución de julio atravesaron la ciudad más de cuatro mil barricadas[11]. Cuando Fourier busca ansiosamente un ejemplo de «travail non salarié, mais passionné», no encuentra otro mejor que el del levantamiento de barricadas. En *Les Misérables* retiene Hugo de manera impresionante la red de barricadas, dejando en las sombras a los que las ocupan: «Por doquier vigilaba la invisible Policía de la revuelta. Mantenía el orden, esto es la noche... Unos ojos que desde arriba se hubiesen fijado en tales sombras hacinadas hubiesen quizá tropezado en sitios dispersos con una apariencia poco clara, en la que se reconocían contornos quebrados, de línea arbitraria, perfiles de curiosas construcciones. En estas ruinas se movía algo que se asemejaba a unas luminarias. Y allí era donde estaban las barricadas»[12]. En un fragmento que nos ha quedado de arengas a París, y que por cierto debía haber concluido *Les Fleurs du mal*, no se despide Baudelaire de la ciudad sin evocar sus barricadas; recuerda sus «adoquinados mágicos que como fortines se encrespaban hacia lo alto»[13]. «Mágicos» son desde luego esos

[9] BAUDELAIRE, *Lettres à sa mère*, pág. 278.
[10] MARX-ENGELS, «Bespr. von Chenu und De la Hodde», *l. c.* pág. 556.
[11] Cfr. AJASSON DE GRANDSAGNE y MAURICE PLAUT, *Révolution de 1830. Plan des combats de Paris aux 27, 28 et 29 juillet*, París, s. a.
[12] VICTOR HUGO, *Oeuvres complètes*. Edition définitive. Roman VIII: *Les Misérables*, París, 1881, págs. 522 y ss.
[13] I, pág. 229.

adoquines, ya que el poema de Baudelaire desconoce las manos que los pusieron en movimiento. Pero tal pathos pudiera muy bien estar obligado al «blanquismo». Puesto que el «blanquista» Tridon exclama: «O force, reine des barricades, toi qui brilles dans l'éclair et dans l'émeute... c'est vers toi que les prisonniers tendent leurs mains enchaînées»[14]. Al final de la Comuna el proletariado, como un animal tocado de muerte en su guarida, palpaba su propio retroceso tras las barricadas. De la derrota tuvo la culpa que los obreros, adiestrados en las luchas en barricadas, no fuesen favorables al combate abierto que Thiers no hubiese tenido más remedio que atajar. Aquellos obreros preferían, según escribe uno de los más recientes historiadores de la Comuna, «al encuentro en campo abierto la pelea en el propio barrio... y, de ser necesario, la muerte tras los adoquines amontonados en barricada en una calle de París»[15].

El jefe más importante de las barricadas parisinas, Blanqui, se hallaba entonces en su última cárcel, en Fort du Taureau. En él y en sus camaradas vio Marx, en su retrospección de la revolución de junio, «los verdaderos dirigentes del partido proletario»[16]. Resulta difícil hacerse una idea demasiado alta del prestigio revolucionario que Blanqui poseía entonces y que conservó hasta su muerte. Antes de Lenin no hubo nadie que, como él, haya tenido en el proletariado rasgos más claros. Los cuales se estamparon también en Baudelaire. De él nos queda una hoja en la que, junto a otros dibujos improvisados, se exhibe la cabeza de Blanqui.

Los conceptos que Marx aduce en su exposición del ambiente conspirador en París, hacen que nos percatemos mejor que bien de la posición híbrida que en él adoptara Blanqui. Por un lado hay buenas razones para que éste entrase en la tradición como «putschista». Para la

[14] Cit. por CHARLES BENOIST, «Le 'mythe' de la classe ouvrière», *Revue des deux mondes*, 1 de marzo de 1914, pág. 105.
[15] GEORGES LARONZE, *Histoire de la Commune de 1871*, París, 1928, pág. 532.
[16] K. MARX, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, *l. c.*, pág. 28.

tradición representa el tipo de político que, como Marx dice, considera su misión la de «adelantarse al proceso revolucionario en desarrollo, empujarle artificiosamente a la crisis e improvisar una revolución, sin que haya condiciones para ella»[17]. Pero si por otro lado nos atenemos a descripciones que se conservan sobre Blanqui, aparece éste más bien semejante a los «*habits noirs*» en los que los conspiradores profesionales tenían sus desacreditados competidores. Un testigo ocular describe del modo siguiente un club blanquista: «*Si queremos tener una idea precisa de la impresión que, desde el primer instante, causaba el club revolucionario de Blanqui en comparación con los otros dos clubs de que disponía entonces el partido del orden, lo mejor es que pensemos en el público de la Comédie Française en una tarde en que se representen a Racine o a Corneille, a la par que nos imaginemos a la multitud popular que llena un circo en el que los acróbatas exhiben números de arte mortal. Por así decirlo, se encontraba uno en una capilla consagrada al rito ortodoxo de la conspiración. Las puertas estaban abiertas para cualquiera, pero sólo volvía el que era adepto. Tras el malhumorado desfile de los oprimidos... se alzaba el sacerdote de aquella morada. Su pretexto era resumir las quejas de sus clientes, del pueblo representado por la media docena de imbéciles presuntuosos e irritados a los que acababa de escucharse. En realidad explicaba la situación. Su aspecto era distinguido; su indumentaria impecable; fino era el cuidado de su cabeza; su expresión tranquila; sólo un relámpago hirsuto, nuncio de desgracias, atravesaba a veces por sus ojos. Eran éstos pequeños, afilados y penetrantes, y normalmente miraban más bien con benevolencia que con dureza. Su modo de hablar era mesurado, paternal y claro; el modo de hablar menos declamatorio que junto con el de Thiers he oído jamás*»[18]. Blanqui aparece aquí como un doctrinario. Las señas del «*habit noir*» se confirman hasta en pequeños detalles. Era

[17] MARX-ENGELS, «Bespr. von Chenu und De la Hodde», *l. c.*, página 556.
[18] Informe de J. J. WEISS, cit. por GUSTAVE GEFFROY, *L'enfermé*, *op. cit.*, págs. 346 y ss.

sabido que «el viejo» acostumbraba a enseñar con guantes negros *. Pero la seriedad medida, la impentrabilidad, que le son a Blanqui propias, aparecen distintas a la luz en la que las coloca una advertencia de Marx, que escribe de estos conspiradores profesionales: «Son los alquimistas de la revolución y comparten por entero el desconcierto de ideas y las orejeras y las ideas fijas de los alquimistas antiguos»[19]. La imagen de Baudelaire se establece así como por sí misma: el artículo enigmático de la alegoría en unos, y en los otros la mercadería de misterios del conspirador.

Despreciativamente, y no era de esperar otra cosa, habla Marx de las tabernuchas en las que el conjurado inferior se sentía como en su casa. A Baudelaire le era familiar el vaho que en ellas se sedimentaba. En ese vaho se desarrolló ese gran poema que se intitula *Le vin des chiffonniers*. Podríamos datar su redacción a mitad de siglo. Se discutieron entonces públicamente asuntos que resuenan en estos versos. Se trató, por ejemplo, del impuesto de los vinos. La Asamblea Constituyente de la República había acordado su abolición, como la acordó en 1830. En *Las luchas de clases en Francia* muestra Marx cómo en la marginación de tales impuestos las reivindicaciones del proletariado urbano saltan al encuentro de las de los campesinos. Los impuestos que sobrecargan al vino común en tan alta medida como al más refinado aminoraban el consumo, «ya que a las puertas de todas las ciudades de más de 4.000 habitantes se habían erigido fielatos y cada ciudad se había transformado en un país extranjero con aduanas preventivas contra el vino francés»[20]. Marx dice que «en los impuestos del vino el campesino degusta el "bouquet" del gobierno». Pero también perjudicaban a los habitantes urbanos y les obligaban, para encontrar

* Baudelaire sabía estimar estos detalles. Y aunque se la encaje a un innominado, la siguiente formulación es suya: "¿Por qué los pobres no se ponen guantes para mendigar? Harían fortuna" (*op. cit.*, pág. 628).

[19] MARX-ENGELS, «Bespr. von Chenu und De la Hodde», *l. c.*, página 556.
[20] K. MARX, *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850*, pág. 87, Berlín, 1895.

vino barato, a salir hasta los comercios de las afueras. En ellos se despachaba el vino libre de impuestos al que se llamó «vin de la barrière». Si damos fe a H. A. Frégier, jefe de sección en la Dirección General de la Policía, los trabajadores ponían en él, único que se les concedía, sus delicias de manera obstinada, orgullosa, exhibicionista. «Hay mujeres que no ponen reparos en seguir a la "barrière" a sus maridos, junto con sus hijos que ya podrían trabajar... Después regresan a casa medio borrachos y se muestran más ebrios de lo que están para que quede claro a la vista de todos que han bebido y no poco. A veces los hijos imitan a los padres»[21]. Un observador contemporáneo escribe: «Por lo menos es seguro que el vino de las "barrières" ha ahorrado al aparato del gobierno no pocos golpes»[22]. El vino abre al desheredado sueños de futura venganza y señorío futuro. Así en *Le vin des chiffonniers:*

«On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Buttant, et se cognant aux murs comme un poëte
Et, sans perdre souci des mouchards, ses sujets,
Epanche tout son coeur en glorieux projets.
Il prête des serments, dicte des lois sublimes
Terrasse les méchants, relève les victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu»[23].

Los traperos aparecieron en mayor número en las ciudades desde que los nuevos procedimientos industriales dieron a los desperdicios un cierto valor. Trabajaban para intermediarios y representaban una especie de industria casera que estaba en la calle. El trapero fascinó a su época. Las miradas de los primeros investigadores del pauperismo están pendientes de él como embrujadas por una

---

[21] H. A. Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleures,* París, 1840, vol. I, pág. 86.

[22] Edouard Foucaud, *Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française,* París, 1844, pág. 10.

[23] I, pág. 120.

pregunta muda: ¿cuándo se alcanza el límite de la miseria humana? En su libro *Des classes dangereuses de la population,* Frégier le dedica seis páginas. Le Play da el presupuesto de un trapero parisino y su familia en el tiempo que va de 1849 a 1850, presumiblemente tiempo en el que surge el poema de Baudelaire *.

Naturalmente el trapero no cuenta en la bohemia. Pero todos los que formaban parte de ésta, desde el literato hasta el conspirador profesional, podían reencontrar en el trapero algo de sí mismos. Todos estaban, en una protesta más o menos sorda contra la sociedad, ante un mañana más o menos precario. A su hora podía el trapero sentir con aquellos que daban tirones a las casacas fundamentales de la sociedad. En su sueño no está a solas.

---

* El presupuesto es un documento social no tanto por las encuestas realizadas en una determinada familia como por el intento de que la más honda miseria aparezca como menos escandalosa porque se la clasifica limpiamente. Con la ambición de no dejar a ninguna de sus faltas de humanidad sin el párrafo legal que hay que observar a su respecto, han hecho florecer los Estados totalitarios una semilla que presumimos latente en un período más temprano del capitalismo. La cuarta sección de este presupuesto de un trapero —necesidades culturales, diversiones e higiene— es la siguiente: "Instrucción de los hijos: el que da trabajo a la familia paga el dinero para la escuela: 48 francos; compra de libros: 1,45 francos. Ayudas y limosnas (los obreros de este estrato social no dan generalmente limosnas); fiestas y celebraciones: comidas en las que toda la familia toma parte en una de las "barrières" (8 excursiones al año): vino, pan y patatas: 8 francos; comidas consistentes en macarrones aderezados con mantequilla y queso, además del vino, en el día de Navidad, en el martes de carnaval, por Pascua y en Pentecostés: estos gastos están consignados en la primera sección; tabaco de mascar para el hombre (colillas que recoge el mismo obrero)... representa desde 5 hasta 34 francos; rapé para la mujer (se compra)... 18,66 francos; juguetes y otros regalos para los niños: 1 franco; correspondencia con los parientes: cartas a los hermanos del obrero que habitan en Italia: un promedio de una al año. El recurso más importante de la familia en casos de desgracia consiste en la beneficencia privada... Ahorros anuales (el obrero no tiene previsión alguna; lo que sobre todo le importa es procurar a su mujer y a su hijita todas las comodidades compatibles con su estado; no ahorra en absoluto, sino que gasta día a día todo lo que gana" (Frédéric Le Play: *Les ouvriers,* París, 1855, págs. 274 y ss.). Un comentario sarcástico de Buret ilustra el espíritu de semejante encuesta: "Como el humanitarismo, incluso la decencia, prohíben dejar que un hombre muera como un animal, no podrá negársele la limosna de un ataúd" (Eugène Buret: *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France,* París, 1840, vol. I, pág. 266.)

Le acompañan camaradas; también en torno a ellos hay aroma de barriles y también ellos han encanecido peleando. Su bigote le cuelga hacia abajo como una vieja bandera. En su ronda le salen al paso los «mouchards», los soplones, sobre los cuales sus sueños le dan dominio *. Ya en Sainte-Beuve se encuentran temas sociales tomados de la vida cotidiana de París. Eran una conquista de la poesía lírica, pero no lo eran todavía de la perspicacia. En el espíritu del rentista cultivado, la miseria y el alcohol se interpenetran en una relación esencialmente diversa a como lo hacen en el de un Baudelaire.

Dans ce cabriolet de classe j'examine
L'homme qui me conduit, qui n'est plus que machine,
Hideux, à barbe épaisse, à longs cheveux collés;
Vice, et vin et sommeil chargent ses yeux soûlés.

Comment l'homme peut-il ainsi tomber? pensais-je,
Et je me reculais à l'autre coin du siège» [24].

* Es fascinante seguir cómo la rebelión se abre lentamente camino en las diversas versiones de los últimos versos del poema. Estos dicen en la primera versión:

C'est ainsi que le in règne dans ses bienfaits,
Et chante ses exploits par le gosier de l'homme.
Grandeur de la bonté de Celui que tout nomme,
Qui nous avait déjà donné le doux sommeil,
Et voulut ajouter le Vin, fils du Soleil,
Pour réchauffer le coeur et calmer la souffrance
De tous ces innocents qui meurent en silence (op. cit., 1551).

En 1852 dicen:

Pour apaiser le coeur et calmer la souffrance
De tous ces innocents qui meurent en silence,
Dieu leur avait déjà donné le doux sommeil;
Il ajouta le vin, fils sacré du Soleil (op. cit., 1552).

Y por fin en 1857 dicen cambiando radicalmente el sentido:

Pour noyer la rancoeur et bercer l'indolence
De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil;
L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil (op. cit., 102).

Se sigue obviamente que la estrofa encuentra su forma más segura junto con el contenido blasfemo.

[24] CHARLES-AUGUSTIN SAINTE-BEUVE, *Les consolations. Pensées d'août*, París, 1863, pág. 193.

3

Hasta aquí el comienzo del poema; lo que sigue es *una interpretación edificante*. Sainte-Beuve se plantea la cuestión de si no estará su alma tan desamparada como la del cochero de alquiler.

La letanía intitulada *Abel et Caïn* muestra el subsuelo sobre el que se apoya el concepto más libre y más comprensivo que tenía Baudelaire de los desheredados. Del antagonismo entre los hermanos bíblicos hace un antagonismo de dos razas eternamente irreconciliables.

«Race d'Abel, dors, bois et mange;
Dieu te sourit complaisamment.

Race de Caïn, dans la fange
Rampe et meurs misérablement» [25].

El poema consiste en dieciséis dísticos, cuyo comienzo, alternando, es el mismo que el de los precedentes. Caín, antepasado de los desheredados, aparece en ellos como el fundador de una raza, y ésta no puede ser otra que la proletaria. En el año 1838 publicaba Granier de Cassagnac su *Histoire des classes ouvrières et des classes bourgeoises*. Esta obra supo dar a conocer el origen de los proletarios; formaban una clase infrahumana que había surgido de un cruce de ladrones y prostitutas. ¿Conoció Baudelaire estas especulaciones? Es muy posible. Y es cierto que Marx topó con ellas y saludó en Granier de Cassagnac al «pensador» de la reacción bonapartista. En *El Capital* fija su teoría racista en el concepto de una «raza de auténticos propietarios de mercancías» [26], entre las que cuenta al proletariado. Y exactamente en este sentido aparece en Baudelaire la raza que procede de Caín. Claro que él no hubiese podido definirla. Se trata de la raza de aquellos que no poseen otra mercancía que su propia fuerza de trabajo.

El poema de Baudelaire está en el ciclo intitulado *Ré-*

[25] I, pág. 136.
[26] K. MARX, *Das Kapital*, ed. Korsch, pág. 173, Berlín, 1932.

volte *. Las tres piezas que lo componen mantienen un tono fundamentalmente blasfemo. No hay que tomar demasiado en serio el satanismo baudelairiano. Si tiene alguna importancia, la tiene sólo en cuanto que es la única actitud en la que Baudelaire estaba en situación de mantener a la larga una posición no conformista. La última pieza del ciclo, *Les litanies de Satan*, es, por su contenido teológico, el «miserere» de una liturgia ofídica. Satán se manifiesta en su corona de rayos luciferinos: como guardián del saber profundo, como instructor en las destrezas prometeicas, como patrón de los empedernidos y de los inexorables. Entre líneas relampaguea la tenebrosa cabeza de Blanqui.

«Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut
Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud» [27].

Ese Satán, al que el rosario de las invocaciones conoce también como «confesor... de los conspiradores», es distinto del intrigante infernal al que los poemas llaman con el nombre de «Satan Trismégiste», de demonio, y las piezas en prosa con el de Su Alteza cuya morada subterránea está cerca del bulevar. Lemaître ha señalado la escisión que hace del diablo «por un lado autor de todo lo malo y luego gran derrotado, gran víctima» [28]. Al problema se le da la vuelta, pero nada más, si se plantea la pregunta de qué le obligaba a Baudelaire a dar una forma radicalmente teológica a su radical repudio de los poderosos.

La protesta contra los conceptos de orden y de honradez se conservaba mejor, tras la derrota del proletariado en la lucha de junio, entre los poderosos que en los sometidos. Quienes confesaban el derecho y la libertad veían en Napoleón III no al emperador-soldado que en seguimiento de su tío quería ser él, sino al aventurero favorecido por la suerte. Y así retienen su figura los *Châtiments*. Por su lado la «bohème dorée» consideraba que en los embriagadores festejos con que se rodeaba, en su corte, se hacían realidad sus sueños de una vida «libre». Las memorias en las que el conde Viel-Castel describe el entorno del emperador dejan a una Mimi y a un Schaunard como muy honrados, muy burgueses, muy cursis. El cinismo era de buen tono en las clases superiores; en las bajas el razonamiento rebelde. En su *Eloa*, Vigny, sobre las huellas de Byron, ha rendido homenaje en sentido gnóstico al ángel caído, a Lucifer. De otro lado, Barthélémy había asociado en su *Némesis* el satanismo a los poderosos; hizo que se dijese una misa del «agios» y que se cantase un salmo de la renta [29]. Tal doble rostro de Satán le es a Baudelaire más que familiar. En él Satán habla no sólo para los de abajo, sino también para los de arriba. Apenas hubiese podido Marx desear mejor lector para las líneas siguientes: «Cuando los puritanos se quejaban en el Concilio de Constanza de la vida licenciosa de los Papas..., tronaba contra ellos el cardenal Pierre d'Ailly: "Sólo el diablo en persona puede salvar a la Iglesia católica, y vosotros reclamáis ángeles". Así exclamaba la burguesía francesa después del golpe de Estado: ¡sólo el jefe de la sociedad del 10 de diciembre puede salvar a la sociedad

* Sigue al título una advertencia previa suprimida en adiciones posteriores. Califica este grupo de poemas como una imitación sumamente literaria de los "sofismas de la ignorancia y de la cólera". En realidad no puede hablarse de imitación. Los procuradores del Estado del Segundo Imperio así lo entendieron y sus sucesores lo entienden también así. Como con mucha negligencia lo descubre el baron Seillière en su interpretación del poema inicial. Se llama *Le reniement de Saint Pierre* y contiene los versos:

Rêvais-tu de ces jours...

Où, le coeur tout gonflé d'espoir et de vaillance,
Tu fouettais tous ces vils marchands à tour de bras,
Où tu fus maître enfin? Le remord n'a-t-il pas
Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance? (op. cit., 114).

En ese remordimiento atisba el irónico hermeneuta autorreproches "por haber dejado escapar una ocasión tan buena para introducir la dictadura del proletariado" (ERNEST SEILLIÈRE: *Baudelaire*, París, 1931, pág. 193).

[27] I, pág. 138.

[28] JULES LEMAÎTRE, *Les contemporains*, IVe série, París, 1895, pág. 30.

[29] Cfr. AUGUSTE-MARSEILLE BARTHÉLÉMY, *Némésis. Satire hebdomadaire*, París, 1834, vol. I, pág. 225 («L'archevêché et la bourse»).

burguesa! ¡Y sólo el robo a la propiedad, el perjurio a la religión, los bastardos a la familia, el desorden al orden» [30]. En sus horas rebeldes Baudelaire, admirador de los jesuitas, no quería rehusarse por entero y para siempre a dicho salvador. Sus versos se contienen en lo que no se prohibía su prosa. Por eso se instala Satán en ellos. A él le deben esa fuerza tan sutil incluso en la irritación desesperada por no rescindir del todo la adhesión a aquello *contra lo cual se indignaban la clarividencia y el humanismo*. La confesión piadosa se le escapa casi siempre a Baudelaire como un grito de pelea. No quiere dejarse quitar su Satán. Este es la auténtica prenda en el conflicto que Baudelaire tenía que sostener con su increencia. No son los sacramentos y la oración los que se ventilan; se trata de la reserva luciferiana de ultrajar a Satán, del cual es *víctima*.

Con su amistad por Pierre Dupont quiso Baudelaire profesar como poeta social. De este autor dan un bosquejo los escritos críticos de D'Aurevilly: «En su talento y en su cabeza toma Caín la delantera al dulce Abel. Caín el áspero, el hambriento, el que estalla de envidia, el montaraz, Caín que se ha ido a las ciudades para sorbetear los posos del encono que se van acumulando en ellas, para tomar parte en las falsas ideas que viven allí su triunfo» [31]. Esta caracterización expresa exactamente lo que solidarizaba a Baudelaire con Dupont. Como Dupont, Caín «se ha ido a las ciudades» y se ha apartado del idilio. «La canción tal como la entendieron nuestros padres... incluso la simple romanza, le caen muy lejos» [32]. Dupont *ha sentido llegar la crisis de la poesía lírica junto con la* desmembración progresiva entre ciudad y campo. Uno de sus versos lo confiesa sin habilidad alguna; dice que el poeta «presta alternativamente su oído a los bosques y a la masa». Las masas le remuneraron su atención; hacia

[30] K. MARX, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, *l. c.* pág. 124.
[31] JULES-AMÉDÉE BARBEY D'AUREVILLY, *Le XIXe siècle. Les oeuvres et les hommes*, «Les poètes», París, 1862, pág. 242.
[32] PIERRE LAROUSSE, *Dictionnaire universel du XIXe siècle*, vol. 6, París, 1870, pág. 1413 (artículo «Dupont»).

1848 Dupont estaba en boca de todos. Y cuando las asecuciones de la revolución fueron perdiéndose una tras otra, Dupont compuso su *Chant du vote*. Poco hay en la poesía política de aquel tiempo que pueda medirse con su estribillo. Es una hoja del laurel que Karl Marx reclamara entonces para las «frentes amenazadoras y tenebrosas» de los combatientes de junio.

«Fais voir, en déjouant la ruse
O Républicain à ces pervers
Ta grande face de Méduse
Au milieu de rouges éclairs» [34].

La introducción con la que en 1851 contribuyó Baudelaire a una entrega de poemas dupontianos fue un acto de estrategia literaria. En ella encontramos las curiosas sentencias siguientes: «La utopía pueril de la escuela del arte por el arte, al excluir la moral y con frecuencia incluso la pasión, tenía que ser necesariamente estéril.» Y más adelante, con una referencia manifiesta a Auguste Barbier: «...cuando un poeta, desafortunado algunas veces, pero casi siempre grande, se puso a proclamar en un lenguaje inflamado la santidad de la insurrección de 1830 y a cantar las miserias de Inglaterra y de Irlanda... se despachó la cuestión, y desde entonces el arte ha sido inseparable de la moral y de la utilidad» [35]. Todo lo cual no tiene nada de esa honda duplicidad que da alas a la propia poesía de Baudelaire. Este se interesaba por los oprimidos, pero *tanto por sus ilusiones como por su causa. Daba escucha a* los cantos de la revolución, pero también la prestaba a la «voz superior» que habla desde el redoble de los tambores de las ejecuciones. Cuando Bonaparte llega al poder con el golpe de Estado, Baudelaire se pone furioso por un momento. «Luego mira los acontecimientos desde un "punto de vista providencial" y se somete como un mon-

[33] K. MARX, *Dem Andenken der Junikämpfer*, ed. Rjazanov, pág. 40, Viena, 1928.
[34] PIERRE DUPONT, *Le chant du vote*, París, 1850.
[35] II, pág. 403.

je»[36]. «Teocracia y comunismo»[37] no eran para él convicciones, sino susurros que se disputaban su oído: la una no tan seráfica, ni tan luciferino el otro, como él sin duda pensaba. No tardó mucho Baudelaire en abandonar su manifiesto revolucionario y una serie de años después escribe: «A esta gracia, a esta ternura femenina es Pierre Dupont deudor en sus primeros cantos. Por fortuna, y muy grande, la actividad revolucionaria, que en aquella época se llevaba de calle a casi todos los talentos, no desvió *por completo el suyo de su camino natural*»[38]. Tal áspera ruptura con «l'art pour l'art» tenía valor para Baudelaire solamente como actitud. Le permitía dar a conocer el ámbito de juego del que disponía como literato y que poseía con ventaja sobre los escritores de su tiempo —sin excluir a los más grandes de entre ellos. Con lo cual se pone en claro en qué estaba por encima del oficio literario que le rodeó.

El oficio literario de cada día se había movido a lo largo de ciento cincuenta años alrededor de las revistas. Comenzaron a cambiar las cosas hacia el final del primer tercio del siglo. En los folletones de los periódicos la «belle littérature» obtuvo un mercado. En la introducción de los folletones se resumen los cambios que trajo para la Prensa la revolución de julio. Bajo la Restauración no se *permitió vender determinados números de periódicos*; algunos sólo se recibían por suscripción. Quien no podía costear la elevada cuota de ochenta francos por suscripción anual, quedaba referido a los cafés en los que con frecuencia muchos hacían cola para leer un ejemplar. En 1824 hubo en París cuarenta y siete mil suscriptores de periódicos; en 1836 eran setenta mil y doscientos mil en 1846. El periódico de Girardin *La Presse* desempeñó en este ascenso un papel decisivo. Había aportado tres innovaciones importantes: la rebaja del precio de la suscripción a cuarenta francos, los anuncios y la novela por entregas. Al mismo tiempo la información breve, abrupta,

[36] Paul Desjardins, «Charles Baudelaire», *La revue bleue*, París, 1887, pág. 19.
[37] II, pág. 659.
[38] II, pág. 555.

empezaba a hacerle la competencia al informe sosegado. Resultaba recomendable por su utilidad mercantil. Los llamados «réclames» abrían el camino: por tales se entendía una noticia, al parecer independiente del editor, pero en realidad pagada por él, con la cual en la sección de redacción se hacía referencia a un libro para el que en el mismo número o en el de la víspera se reservaba un anuncio. Ya en 1839 se quejaba Sainte-Beuve de sus efectos desmoralizadores. «¿Cómo se puede condenar en la "sección crítica" un engendro... sobre el que dos pulgadas más abajo leemos que se trata de una maravillosa obra de nuestra época? La fuerza de atracción de las letras del anuncio, por cierto cada vez más grandes, lleva la delantera; representa una mole imantada que trastorna la brújula»[39]. Los «réclames» están en el inicio de un desarrollo cuyo final es la noticia de bolsa en los diarios pagada por los interesados. Es difícil escribir la historia de la información por separado de la de la corrupción de la prensa.

La información necesitaba poco sitio; y era ella, no el artículo político de fondo, ni tampoco la novela del folletón, la que ayudaba al periódico a ese cariz nuevo cada día, variado con astucia incluso en pruebas, y en el cual residía una parte de su encanto. Tenía que renovarse constantemente: cotilleos de la ciudad, intrigas de teatro, hasta «lo que era digno de saberse», eran sus fuentes preferidas. Desde el primer momento hay que percatarse de la elegancia, algo barata, tan característica del folletón. La señora Girardin saluda a la fotografía en sus *Lettres parisiennes* como sigue: «Hoy en día se trata mucho del invento del señor Daguerre y no hay nada más chusco que las explicaciones serísimas que nuestros eruditos de salón saben dar al respecto. El señor Daguerre puede estar tranquilo, no van a robarle su secreto... De veras, su descubrimiento es maravilloso; pero no se entiende en absoluto; lo han explicado demasiadas veces»[40]. No fue tan rápido ni tan general el acomodo al estilo del folletón.

[39] Sainte-Beuve, «De la littérature industrielle», *Revue des deux mondes*, 1839, pág. 682.
[40] Mme. Emile de Girardin (Delphine Gay), *Oeuvres complètes*, vol. 4, *Lettres parisiennes 1836-1840*, París, 1860, págs. 289 y ss.

En 1860 y en 1868 se publicaron en París y en Marsella los dos volúmenes de las *Revues parisiennes* del barón Gaston de Flotte. Se tomaban el trabajo de luchar contra la ligereza de los datos históricos en la prensa de París y muy especialmente en el folletón.

En los cafés, durante el aperitivo, se hinchaba la información. «La costumbre del aperitivo... se estableció junto con la llegada de la prensa de bulevar. Anteriormente, cuando sólo existían los grandes periódicos serios... no se conocía la hora del aperitivo. Esta es consecuencia lógica de la "crónica parisina" y del cotilleo de la ciudad»[41]. El ajetreo del café ejercitó a los redactores en el «tempo» del servicio de noticias antes de que se desarrollase el aparato de este último. Al ponerse en uso el telégrafo eléctrico hacia finales del Segundo Imperio, perdió el bulevar su monopolio. Se pudo desde entonces referir catástrofes y crímenes del mundo entero.

La asimilación del literato a la sociedad en la que vivía se realizó, por tanto, en el bulevar. En el bulevar era donde se mantenía a disposición de cualquier suceso, de un dicho gracioso o de un rumor. En él desplegaba las colgaduras de sus relaciones con colegas y calaveras; y estaba tan pendiente de sus efectos como las pelanduscas de su arte para vestirse [*]. En el bulevar pasaba sus horas de ocio que exhibía ante los demás como una parte de su tiempo de trabajo. Se comportaba tal y como si hubiese aprendido de Marx que el valor de toda mercancía está determinado por el tiempo de trabajo que socialmente es necesario para su producción. El valor de su propia fuerza de trabajo cobra, pues, casi algo de fantástico en vista del dilatado no hacer nada que a los ojos del público era necesario para su perfeccionamiento. Y en semejante evaluación no estaba el público a solas. La elevada remuneración del folletón de entonces muestra que estaba fundada en circunstancias sociales. De hecho existía una interconexión entre la baja del precio de las suscripciones, el incremento de los anuncios y la importancia creciente del folletón.

«A causa de la nueva disposición —la baja del precio de las suscripciones— tiene que vivir el periódico de los anuncios; para recibir muchos, la página cuarta, que terminó destinada a la publicidad, debía llegar al mayor número posible de suscriptores. Se hizo necesario un cebo dirigido a todos, sin miramientos por su opinión privada y que tenía su valor en la sustitución de la política por la curiosidad... Dado el punto de partida, un precio de cuarenta francos por suscripción, se llegó por necesidad casi absoluta a través del anuncio a la novela del folletón»[42]. Y esto es lo que precisamente explica la alta remuneración de tales contribuciones. En 1845 ajustó Dumas con *Le Constitutionnel* y con *La Presse* un contrato en el que se le señalaban por cinco años unos honorarios mínimos de sesenta y tres mil francos por una producción anual mínima de dieciocho volúmenes[43]. Eugène Sue percibió por *Les Mystères de Paris* un pago de cien mil francos. Se han calculado los honorarios de Lamartine en cinco millones de francos en el espacio de tiempo que va desde 1838 hasta 1851. Por la *Histoire des Girondins*, que primero apareció en folletón, había recibido seiscientos mil francos.

Tan opípara remuneración de la mercancía literaria en los diarios condujo por necesidad a situaciones corrompidas. Se daba el caso de que el editor, al adquirir los manuscritos, se reservase el derecho de hacerlos firmar por un autor de su elección. Lo cual presuponía que algunos novelistas de éxito no tenían dificultades con su firma. Con más detalle informa al respecto un panfleto, *Fabrique de romans, Maison Alexandre Dumas et Cie*[44].

---

[41] GABRIEL GUILLEMOT, *Le bohème*, París, 1868, pág. 72.

[*] "Con una mirada un poco penetrante se percata uno de que una muchacha, que hacia las ocho se deja ver elegante y ricamente vestida, es la misma que a las nueve se presenta como fácil modistilla y que se muestra a las diez como campesina" (F. F. A. BÉRAUD: *Les filles publiques de Paris et la police qui les régit*, París-Leipzig, 1839, vol. I, págs. 51 y ss.).

[42] ALFRED NETTEMENT, *Histoire de la littérature française sous le Gouvernement de Juillet*, París, 1859, vol. I, pág. 301.

[43] Cfr. S. CHARLÉTY, «La monarchie de Juillet», en *Histoire de France contemporaine depuis la Révolution jusqu'à la paix de 1919*, París, 1921-1922, vol. 4, pág. 352.

[44] Cfr. EUGÈNE DE (JACQUOT) MIRECOURT, *Fabrique de romans, Maison Alexandre Dumas et Cie*, París, 1845.

La *Revue des deux mondes* escribió por entonces: «¿Quién conoce los títulos de todos los libros que ha firmado el señor Dumas? ¿Los conoce él mismo? Si llevase un diario, en el "debe" y el "haber" seguro que olvidaría... a más de uno de esos hijos de los que es padre legítimo, natural o adoptivo»[45]. Corrió la fábula de que Dumas ocupaba en sus sótanos a toda una compañía de literatos pobres. Todavía después de diez años de las observaciones de la gran revista —1855— encontramos en un pequeño órgano de la bohemia la siguiente y pintoresca descripción de la vida de un novelista lleno de éxito al que el autor llama De Sanctis: «Llegado a casa De Sanctis cierra cuidadosamente... y abre una pequeña puerta oculta tras su biblioteca. Y *así se encuentra en un gabinete bastante sucio*, mal iluminado. En él está sentado, con una larga pluma de ganso en la mano, un hombre adusto, que mira sumisamente y tiene enmarañados los cabellos. Reconocemos en él a una milla al verdadero novelista de raza, aunque no sea más que un antiguo empleado de ministerio que ha aprendido el arte de Balzac leyendo *Le Constitutionnel*. El auténtico autor de *La cámara de los cráneos* es él; él es el novelista»[46]. El Parlamento intentó bajo la Segunda República luchar contra la preponderancia del folletón. Se cargaba con un impuesto de un céntimo las entregas, una por una, de la novela. Pero tal prescripción quedó en corto plazo fuera de vigor con las leyes de prensa reaccionarias que, al limitar la libertad de opinión, dieron al folletón un valor elevado.

La elevada remuneración del folletón, junto con su gran consumo, ayudaba a los escritores que la servían a conseguir un gran nombre entre el público. Algunos no estuvieron lejos de emplear, combinándolos, sus medios y su fama: la carrera política se les abría casi automáticamente. Con ello se dieron nuevas formas de corrupción, cuyas consecuencias fueron mayores que las del mal uso del nombre de autores conocidos. Una vez despierta la ambición política del literato, era fácil para el régimen indicarle el camino apropiado. En 1846 Salvandy, Ministro para las Colonias, ofreció a Alexandre Dumas emprender a costa del gobierno —y la empresa estaba calculada en diez mil francos— un viaje a Túnez para hacer *propaganda de la política colonial*. La expedición fracasó, se devoró mucho dinero y terminó con una pequeña interpelación en la Cámara. Sue fue más afortunado, ya que además de aumentar, a causa del éxito de *Les Mystères de Paris*, el número de suscriptores de *Le Constitutionnel* de tres mil seiscientos a veinte mil, fue elegido diputado por los obreros de París en 1850 con ciento treinta mil votos. No ganaron mucho con ello los electores proletarios; Marx llama a la elección «comentario sentimental y extenuante» de los logros en el mandato anterior[47]. Si la literatura podía abrir a los preferidos una carrera política, será dicha carrera a su vez utilizable para la consideración crítica de sus escritos. Lamartine depara un buen ejemplo.

Los éxitos decisivos de Lamartine, *Méditations* y *Harmonies*, alcanzan a los tiempos en que el campesinado francés estaba todavía en posesión del disfrute del terruño logrado. En unos versos ingenuos a Alphonse Karr el poeta equipara su creación a la de un viñador:

«Tout homme avec fierté peut vendre sa sueur!
Je vends ma grappe en fruit comme tu vends ta fleur,
Heureux quand son nectar, sous mon pied qui la foule,
Dans mes tonneaux nombreux en ruisseaux d'ambre coule,
Produisant à son maître ivre de sa cherté,
Beaucoup d'or pour payer beaucoup de liberté!»[48].

Estas líneas, en las que Lamartine ensalza su prosperi-

[45] PAULIN LIMAYRAC, «Du roman actuel et de nos romanciers», *Revue des deux mondes*, 1845, pág. 953.

[46] PAUL SAULNIER, «Du roman en général et du romancier moderne en particulier», *La bohème*, 1855, I, pág. 3.

* El uso de los "negros" no estaba limitado al folletón. Scribe ocupaba para el diálogo de sus piezas a toda una serie de colaboradores anónimos.

[47] K. MARX, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, *l. c.*, pág. 68.

[48] ALPHONSE DE LAMARTINE, *Oeuvres poétiques complètes*, Ed. Guyard, París, 1936, pág. 1506 («Lettre à Alphonse Karr»).

dad como prosperidad campesina y se felicita por los honorarios que su producto le procura en el mercado, son más que instructivas, si se las considera menos desde su lado moral * que como expresión de un sentimiento de clase. Este era el del pequeño campesino. He aquí una pieza de la historia de la poesía de Lamartine. La situación del pequeño campesino se hizo crítica en los años cuarenta. Estaba endeudado. Su minifundio no se hallaba ya «en la llamada patria, sino en el banco hipotecario» [49]. Con lo cual se desmoronaba el optimismo campesino, base de la contemplación transfiguradora de la naturaleza que es propia de la lírica lamartiniana. «Al surgir el minifundio en acuerdo con la sociedad, en dependencia de los poderes naturales y sometido a la autoridad, fue naturalmente religioso; el minifundio arruinado y desmoralizado, desmembrado de la autoridad y de la sociedad, empujado por encima de su propia limitación, era naturalmente irreligioso» [50]. Y precisamente en este cielo hacían las poesías de Lamartine figuraciones de nubes. En 1830 había escrito Sainte-Beuve: «La poesía de André Chénier... es en cierta manera el paisaje sobre el cual la de Lamartine ha desplegado el cielo» [51]. Este cielo se derrumbó para siempre cuando los campesinos franceses votaron en 1848 por la presidencia de Bonaparte. Lamartine había cooperado a preparar su voto **. Sainte-Beuve escribe acerca de

* El ultramontano Louis Veuillot escribe en una carta abierta a Lamartine: "¿De veras que no sabe Ud. que 'ser libre' quiere decir *mucho más que despreciar el oro?* ¡Y para procurarse esa índole de libertad que se compra con oro, produce Ud. sus libros de manera tan comercial como sus legumbres o su vino!" (LOUIS VEUILLOT: *Pages choises*, ed. Albalat, Lyon, 1906, pág. 31).

[49] K. MARX, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, *l. c.*, pág. 123.

[50] *Ibid.*, pág. 122.

[51] SAINTE-BEUVE, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, París, 1863, pág. 170.

** *Pokrowski ha probado con informes del entonces embajador* ruso en París, Kisseljev, que los acontecimientos ocurrieron tal y como Marx los había previsto en *Las luchas de clases en Francia*. El 6 de abril de 1849, Lamartine había asegurado al embajador que las tropas se agruparían en la capital —una medida que más tarde buscaría justificar la burguesía con las manifestaciones obreras del 16 de abril. La advertencia de Lamartine, según el cual se necesitarían aproximadamente diez días para la concentración de las tropas, arroja de hecho una luz ambigua sobre aquellas manifestaciones. (Cfr. MICHAIL N. POKROWSKI: *Historische Aufsätze*, Viena, 1828, páginas 108 y ss.).

su papel en la revolución: «... estaba determinado para ser el Orfeo que con sus liras doradas guiase y mesurase tal *intrusión de los bárbaros»* [52]. *Secamente, Baudelaire le* llama «un poquito putañero, un poquito prostituido» [53].

Para los lados problemáticos de tan brillante fenómeno difícilmente podría alguien tener mirada más penetrante que Baudelaire. Lo cual tal vez esté en relación con que desde siempre había sentido cuán poca brillantez se posaba sobre él. Porché opina que parece como si Baudelaire no hubiese podido elegir dónde colocar sus manuscritos [54]. Ernest Reynaud escribe que «Baudelaire tuvo que contar con costumbres de tunantes; tuvo que habérselas con editores que especulaban con la vanidad de las gentes de mundo, de los aficionados y de los principiantes, y que sólo aceptaban manuscritos si conseguían suscriptores» [55]. El propio comportamiento de Baudelaire corresponde a este estado de cosas. Pone el mismo manuscrito a disposición de varios editores, otorga segundas impresiones sin señalarlas como tales. Temprana y plenamente consideró sin ninguna ilusión el mercado literario. En 1846 escribe: «Una casa puede ser muy hermosa, pero sobre todo, y antes de que nos detengamos en su belleza, tiene tantos metros de alta y tantos metros de larga. Igual pasa con la literatura, que presenta una sustancia inestimable: es, sobre todo, líneas llenas; y el arquitecto literario, al que no sólo su nombre promete ganancia, tiene que vender a cada precio» [56]. Hasta su muerte siguió estando Baudelaire mal situado en el mercado literario. Se ha calculado que con toda su obra no ganó más de quince mil francos.

«Balzac se aniquila con café; Musset se embota con ajenjo..., *Murger muere...* en una Casa de Salud igual que

[52] SAINTE-BEUVE, *Les consolations*, pág. 118.

[53] Cit. por FRANÇOIS PORCHÉ, *La vie douloureuse de Charles Baudelaire*, París, 1926, pág. 248.

[54] Confr. *ibid.*, pág. 156.

[55] ERNEST RAYNAUD, *Charles Baudelaire*, París, 1922, pág. 319.

[56] II, pág. 385.

ahora Baudelaire. ¡Y ni uno de estos escritores ha sido socialista!» [57], escribe el secretario particular de Sainte-Beuve, Jules Troubat. Baudelaire ha merecido, desde luego, el reconocimiento que quiere tributarle esta última época. Pero no por ello dejó de calar en la verdadera situación del literato. Era usual que le confrontase —y a *sí mismo* en primer lugar— con las prostitutas. De eso habla el soneto *La muse vénale*. El gran poema introductorio *Au lecteur* representa al poeta en la postura poco ventajosa de quien acepta monedas contantes y sonantes por sus confesiones. Uno de sus primeros poemas, que no tuvo acceso a *Les Fleurs du mal*, está dirigido a una muchacha de la vida. Su segunda estrofa dice:

> «*Pour avoir des souliers, elle a vendu son âme;*
> *Mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme,*
> *Je tranchais du tartuffe et singeais la hauteur,*
> *Moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur*» [58].

La última estrofa, «Cette-bohème - là, c'est mon tout», incluye sin reparos a esta criatura en la hermandad de la bohemia. Baudelaire sabía lo que de verdad pasaba con el literato: se dirige al mercado como un gandul; y piensa que para echar un vistazo, pero en realidad va para encontrar un comprador.

[57] Cit. por Eugène Crépet, *Charles Baudelaire*, París, 1906, pág. 196.
[58] I, pág. 209.

II

EL «FLÂNEUR»

El escritor, una vez que ha puesto el pie en el mercado, mira el panorama en derredor. Un nuevo género literario ha abierto sus primeras intentonas de orientación. Es una literatura panorámica. *Le livre des Cent-et-Un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le diable à Paris*, *La grande ville*, disfrutaron al mismo tiempo que los panoramas, y no por azar, de los favores de la capital. Esos libros consisten en bosquejos, que con su ropaje anecdótico diríamos que imitan el primer término plástico de los panoramas e incluso, con su inventario informativo, su trasfondo ancho y tenso. Numerosos autores les prestaron su contribución. Estas obras en colaboración son el sedimento del mismo trabajo literario colectivo que Girardin había albergado por vez primera en el folletón. Eran vestuarios de salón para escritos que de por sí venían marcados del baratijo callejero. En ellos ocuparon sitio preferente los insignificantes cuadernos que se llamaban «fisiologías». Siguen las huellas a tipos como los que le salen al paso al que visita el mercado. Desde los tenderos ambulantes de los bulevares hasta los elegantes en el «foyer» de la Opera, no hubo figura de la vida parisina que no perfilase el fisiólogo. El gran momento del género coincide con el comienzo de los años cuarenta. Es la escuela superior de los folletones; la generación de Baudelaire ha cursado en ella. Que a éste tuviese poco que decirle, muestra lo pronto que anduvo su propio camino.

En 1841 se llegó a contar con setenta y seis fisiologías [1]. A partir de este año decayó el género; desapareció con la monarquía burguesa. Era pequeñoburgués desde sus raíces. Monnier, el maestro del género, era un cursi dotado de una extraordinaria capacidad para la observación de sí mismo. Jamás traspasaron las fisiologías tan limitado horizonte. Después de haberse dedicado a los tipos, le llegó el turno a la fisiología de la ciudad. Aparecieron *Paris la nuit, Paris à table, Paris dans l'eau, Paris à cheval, Paris pittoresque, Paris marié*. Cuando se agotó el filón, se produjo un verdadero atrevimiento: la «fisiología» de los pueblos. Tampoco se olvidó la «fisiología» de los animales que desde siempre resultaban muy recomendables como tema inocente. Porque lo que importaba era la inocencia. Eduard Fuchs, en sus estudios sobre la historia de la caricatura, advierte que en los comienzos de las fisiologías están las llamadas leyes de setiembre, es decir, las exacerbadas medidas de censura de 1836. Por medio de ellas se separó de golpe de la política a un grupo de artistas capaces y adiestrados en la sátira. Y si logró éxito en lo gráfico, con mayor razón tenía que lograrlo en la literatura la tal maniobra del gobierno. Ya que en ésta no había una energía política que pudiese compararse con la de un Daumier. La reacción es, por tanto, el presupuesto «por el que se explica la colosal revista de la vida burguesa que... se estableció en Francia... Todo desfilaba como por encima... días alegres y días de luto, trabajo y descanso, costumbres matrimoniales y usos propios de los célibes, familia, casa, hijos, escuela, sociedad, teatro, tipos, profesiones» [2].

Lo apacible de estas pinturas se acomoda al hábito del «flâneur» [3] que va a hacer botánica al asfalto. Pero ni siquiera entonces se podía ya callejear por toda la ciudad. Antes de Haussmann eran raras las aceras anchas para los ciudadanos, y las estrechas ofrecían poca protección de los vehículos. Difícilmente hubiese podido el callejeo desarrollar toda su importancia sin los pasajes. «Los pasajes, una nueva invención del lujo industrial», dice una guía ilustrada del París de 1852, «son pasos entechados con vidrio y revestidos de mármol a través de toda una masa de casas cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estos pasos, que reciben su luz de arriba, se suceden las tiendas más elegantes, de modo que un pasaje es una ciudad, un mundo en pequeño». Y en este mundo está el «flâneur» como en su casa; agenciaba cronista y filósofo «al lugar preferido por los paseantes y los fumadores, al picadero de todos los pequeños empleos posibles» [4]. A sí mismo se agenciaba un medio infalible de curar el aburrimiento que medraba fácilmente bajo la mirada de basilisco de una reacción saturada. He aquí una frase de Guy que nos transmite Baudelaire: «... quien se aburra en el seno de la multitud, es un imbécil, un imbécil y yo lo desprecio» [5]. Los pasajes son una cosa intermedia entre la calle y el interior. Si queremos hablar de un mérito de las fisiologías, citaremos el bien probado del folletón: a saber, hacer del bulevar un interior. El bulevar es la vivienda del «flâneur», que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio. Que la vida sólo medra en toda su multiplicidad, en la riqueza inagotable de sus variaciones, entre los ado-

---

[1] Cfr. Charles Louandre, «Statistique littéraire de la production intellectuelle en France depuis quinze ans», *Revue des deux mondes*, 15 de noviembre de 1847, pág. 686.

[2] Eduard Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker*, Munich, 1921, vol. I, pág. 362.

[3] En el texto alemán original el autor emplea siempre el término en francés. Seguimos pues su decisión, sin duda apoyada en la referencia constante que hace de este hombre que vagabundea, que callejea, de este paseante en Cortes, que diríamos en castellano, a la ciudad de París (N. del T.).

[4] Ferdinand von Gall, *Paris und seine Salons*, vol. 2, Oldenburg, 1845, pág. 22.

[5] II, pág. 333.

quines grises y ante el trasfondo gris del despotismo: éste era el secreto pensamiento político del que las fisiologías formaban parte.

Socialmente no eran sospechosos estos escritos. Una cosa tienen en común las largas series de caracterizaciones, estrafalarias o sencillas, simpáticas o severas, que las fisiologías presentaban al lector: su inocencia, su bonachonería *consumada. Semejante parecer sobre el prójimo* estaba demasiado lejos de la experiencia para que no se escribiese por causas *desacostumbradamente polémicas*. Procedía de una inquietud de índole muy especial. Las gentes tenían que arreglárselas con una nueva situación, bastante extraña, que es peculiar de las grandes ciudades. Simmel ha retenido lo que aquí está en cuestión con una formulación feliz: «Quien ve sin oír, está mucho más... inquieto que el que oye sin ver. He aquí algo *característico para la sociología de la gran ciudad*. Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del oído. Las causas principales son los medios públicos de transporte. Antes del desarrollo de los autobuses, de los trenes, de los tranvías en el siglo diecinueve, las gentes no se encontraron *en la circunstancia de tener que mirarse mutuamente* largos minutos, horas incluso, sin dirigirse la palabra unos a otros»[6]. La nueva situación no era, según Simmel reconoce, precisamente hogareña. Ya Bulwer instrumentó su descripción de los hombres de las grandes ciudades en *Eugen Aram* refiriéndose a la *observación goethiana* de que todo hombre, el mejor igual que el más miserable, lleva consigo un misterio que, de ser conocido, le haría odioso a todos los demás[7]. Y las fisiologías eran buenas para dejar de lado como de poca monta semejantes representaciones inquietantes. Si se nos permite decirlo así, hacían como de orejeras para el «estúpido animal de ciudad»[8], del que habla Marx. La limitación fundamental que daban, si era necesario, a su visión, la muestra una descripción del proletario francés en *Physiologie de l'industrie française* de Foucaud: «Para el obrero un goce tranquilo es ni más ni menos que agotador. Ya puede ser la casa que habita, bajo un cielo sin nubes, verde y estar penetrada por el aroma de las flores y animada por los trinos de los pájaros, que se encontrará desocupado. Es inaccesible a los atractivos de la soledad. Pero si por casualidad *llega a sus oídos un tono o un silbido agudos* desde una fábrica lejana..., si escucha el sonsonete monótono que proviene del molino de una manufactura, se alegra en seguida su frente. Ya ni percibe el selecto perfume de las flores. El humo de las chimeneas de las fábricas, los golpes estremecedores de los yunques le hacen temblar de gozo. Recuerda entonces los días venturosos de su trabajo guiado por el espíritu inventor»[9]. El empresario que leía esta descripción, se retiraba a descansar quizá más sosegado que nunca.

De hecho lo que estaba más a mano era dar a las gentes, a unos de otros, una imagen alegre. A su manera urdían así las fisiologías la fantasmagoría de la vida parisina. *Tal procedimiento sin embargo no podía llevar* muy lejos. Las gentes se conocían entre sí como deudores y acreedores, como vendedores y clientes, como patronos y empleados y, sobre todo, se conocían como competidores. A la larga no parecía demasiado prometedor despertar en ellos respecto de sus colegas la representación de un ser tan inocente. De ahí que pronto se formase en este *género otra opinión del asunto* que tendría efectos mucho más tónicos. Se retrotrae hasta las fisonomías del siglo dieciocho. En cualquier caso poco tiene que ver con los sólidos empeños de aquéllas. En Lavater o en Gall entraba en juego un auténtico empirismo junto con la especulación y la extravagancia. Los fisiólogos vivían de su crédito *sin dar nada de lo que era suyo*. Aseguraban que

[6] Georg Simmel, *Soziologie*, Berlín, 1958, pág. 486.
[7] Edward George Bulwer Lytton, *Eugen Aram. A tale*, París, 1832, pág. 314.
[8] «Marx und Engels über Feuerbach», *Marx-Engels Archiv, Zeitschrift des Marx-Engels-Instituts*, Frankfurt, I (1926), pág. 271.
[9] Foucaud, *op. cit.*, pág. 222.

cualquiera, incluso el ayuno de todo conocimiento del tema, estaba en situación de descifrar la profesión, el carácter, la extracción y el modo de vida de los viandantes. En ellos ese don se presenta como una capacidad que las hadas le han puesto en la cuna al habitante de la gran ciudad. Con semejantes certezas estaba Balzac, y más que nadie, en su elemento. Le iban bien a su preferencia por enunciados sin limitaciones. «El genio», escribe por ejemplo, «es tan perceptible en el hombre que hasta el más inculto, cuando se pasea por París, si se cruza con un gran artista, sabrá en seguida dónde está» [10]. Delvau, amigo de Baudelaire y el más interesante entre los *pequeños maestros del folletón*, pretende distinguir al público de París en sus diversas capas sociales tan fácilmente como un geólogo distingue las formaciones en las rocas. Si algo semejante fuese factible, *no sería* entonces la vida en la gran ciudad ni mucho menos tan inquietante como a algunos les parecía probable. Se trataba entonces nada más que de una floritura, cuando Baudelaire se pregunta: «¿Qué son los peligros del bosque y de la pradera comparados con los conflictos y los choques cotidianos de la civilización? Ya enlace a su víctima en el bulevar, ya atraviese su presa en bosques desconocidos, ¿no sigue siendo el hombre eterno, el animal de presa más perfecto?» [11].

Para esa víctima utiliza Baudelaire la expresión «dupe»; el término designa al engañado, al que se deja llevar de la nariz; es la contrapartida del buen conocedor de hombres. Cuanto menos sosegada se hace la gran ciudad, tanto *mayor conocimiento de lo humano*, se pensaba, *será* necesario para operar en ella. En realidad la agudizada lucha por la competencia lleva sobre todo a que cada uno *anuncie sus intereses imperiosamente*. El *conocimiento* preciso de éstos sirve con frecuencia mucho mejor que el del mismo ser, cuando lo que hay que hacer es valorar el comportamiento de un hombre. Por tanto, el don, del que tan de buen grado se ufana el «flâneur», es más bien

[10] Honoré de Balzac, *Le cousin Pons*, París, 1914, pág. 130.
[11] II, pág. 637.

uno de los ídolos vecinos a Baco en el mercado. Baudelaire apenas ha venerado dicho ídolo. La fe en el pecado original le hacía inmune contra la fe en el conocimiento de los hombres. Se emparejaba es esto con de Maistre, que por su lado había aunado el estudio del dogma con la afición a Baco.

Pronto quedaron abolidos los metoduelos que los fisiologistas vendían al mejor postor. Por el contrario, un gran futuro le estaba destinado a la literatura que se atenía a los lados inquietantes y amenazadores de la vida urbana. También dicha literatura tenía que habérselas con la masa. Pero procedía de otra manera que las fisiologías. Poco le importaba determinar los tipos; más bien *perseguía las funciones propias de la masa en la gran* ciudad. Entre ellas toma aires de urgencia una que ya un informe policial destacaba en las postrimerías del siglo diecinueve. «Es casi imposible», escribe un agente secreto parisino en el año 1798, «mantener un buen modo de vivir en una población prietamente masificada, donde por así decirlo cada cual es un desconocido para todos los demás y no necesita por tanto sonrojarse ante nadie» [12]. Aquí la masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores. Entre sus lados más amenazadores se anunció éste con antelación a todos los demás. Está en el origen de la historia detectivesca.

En los tiempos del terror, cuando cada quisque tenía *algo de conspirador, cualquiera llegaba a estar en situación* de jugar al detective. Para lo cual proporciona el vagabundeo la mejor de las expectativas. «El observador», dice Baudelaire, «es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito» [13]. Y si el «flâneur» llega de este modo a ser un detective a su pesar, se trata, sin embargo, de algo que socialmente le pega muy bien. Legitima su paseo ocioso. Su indolencia es solamente aparente. Tras ella se oculta una vigilancia que no pierde de vista al malhechor. Y así es como el detective ve abrirse a su sensibilidad campos

[12] Cit. en Adolphe Schmidt, *Tableaux de la révolution française, publiés sur les papiers inédits du département et de la police secrète de Paris*, vol. 3, Leipzig, 1870, pág. 337.
[13] II, pág. 333.

bastante anchurosos. Conforma modos del comportamiento tal y como convienen al «tempo» de la gran ciudad. Coge las cosas al vuelo; y se sueña cercano al artista. Todo el mundo alaba el lápiz veloz del dibujante. Balzac quiere que la maestría artística esté en general ligada al captar rápido *.

La sagacidad criminalista, unida a la amable negligencia del «flâneur», da el boceto de Dumas *Mohicans de Paris*. Su héroe se resuelve a entregarse a las aventuras persiguiendo un jirón de papel que ha abandonado a los juegos del viento. Cualquiera que sea la huella que el «flâneur» persiga, le conducirá a un crimen. Con lo cual apuntamos que la historia detectivesca, a expensas de su sobrio cálculo, coopera en la fantasmagoría de la vida parisina. Aún no glorifica al criminal; pero sí que glorifica a sus contrarios y sobre todo a las razones de la caza en que éstos le persiguen. Messac ha mostrado cuál es el empeño en aducir en esto reminiscencias de Cooper [14]. Lo más interesante en la influencia de Cooper es lo siguiente: que no se la oculta, sino que más bien se hace de ella ostentación. En los *Mohicans de Paris* citados, dicha ostentación está ya en el título; el autor promete al lector abrirle en París una selva virgen y una pradera. El grabado del frontispicio del tercer volumen muestra una calle poco transitada entonces y llena de maleza; la leyenda de tal vista dice: «La selva virgen en la rue d'Enfer.» El prospecto editorial de la obra abarca esta relación con una floritura de gran aliento en la que nos permitimos presumir la mano de un autor entusiasmado consigo mismo: «París — los mohicanos... estos dos nombres rebotan uno contra otro como el quién vive de dos desconocidos gigantescos. A ambos los separa un abismo; y éste está sacudido por las chispas de esa luz eléctrica que tiene su foco en Alexandre Dumas.» Ya antes Féval había colocado a una piel roja en aventuras urbanas. Toval es su nombre y logra, durante un paseo en berlina, arrancar la cabellera a sus cuatro acompañantes blancos sin que el cochero lo advierta en absoluto. *Les Mystères de Paris* señalan ya al comienzo a Cooper, prometiendo que sus héroes de los bajos fondos parisinos «no están menos apartados de la civilización que los salvajes que Cooper representa tan acertadamente». Pero es especialmente Balzac quien no se cansa de referirse a Cooper como ejemplo. «La poesía del terror, de la que están llenos los bosques americanos en los que tribus enemigas se encuentran en el sendero de la guerra, esa poesía, que tan bien le viene a Cooper, se adecúa exactamente hasta en los mínimos detalles a la vida parisina. Los transeúntes, los comercios, los coches de alquiler o un hombre que se apoya en una ventana, todo ello interesaba a las gentes de la guardia de corps de Peyrades tan ardientemente como un tronco de árbol, una guarida de castor, una roca, una piel de búfalo, una canoa inmóvil o una hoja que se mueve interesan al lector de Cooper.» La intriga de Balzac es rica en formas de juego que están entre las historias de indios y las de detectives. Hubo quien pusiera temprano reparos a sus «mohicanos en "spencer" y a sus "hurones en levita"» [15]. Por otro lado, Hippolyte Babou, siempre cerca de Baudelaire, escribe retrospectivamente en el año 1857: «Balzac rompe las paredes para abrir camino libre a la observación..., escucha en las puertas..., se comporta, según dicen gazmoñamente nuestros vecinos los ingleses, como police detective» [16].

Las historias de detectives, cuyo interés reside en una construcción lógica, que como tal no tiene por qué ser propia de las narraciones de crímenes, aparecen por primera vez en Francia al traducirse los cuentos de Poe: *El misterio de Marie Rogêt*, *Los crímenes de la calle Morgue*, *La carta robada*. Con la traducción de estos modelos adoptó Baudelaire el género. La obra de Poe penetró por entero en la suya; y Baudelaire subraya este estado

* En *Séraphita*, Balzac habla de una "visión rápida, cuyas percepciones ponen, en cambios súbitos, a disposición de la fantasía los paisajes más opuestos de la tierra".

[14] Cfr. Roger Messac, *Le «Detectif novel» et l'influence de la pensée scientifique*, París, 1929.

[15] Cfr. André Le Breton, *Balzac*, París, 1905, pág. 83.

[16] Hippolyte Babou, *La vérité sur le cas de M. Champfleury*, París, 1857, pág. 30.

de cosas al hacerse solidario del método en el que coinciden todos los géneros a los que se dedicó Poe. Poe fue uno de los técnicos más grandes de la nueva literatura. El ha sido el primero que, como advierte Valéry [17], intentó la narración científica, la cosmogonía moderna, la exposición de manifestaciones patológicas. Estos géneros tenían para él valor de ejecuciones exactas de un método para el que reclamaba vigencia general. En lo cual Baudelaire se pone por completo a su lado y escribe en el sentido de Poe: «No está lejos el tiempo en el que se comprenderá que toda literatura que se rehuse a marchar fraternalmente entre la ciencia y la filosofía es una literatura homicida y suicida» [18]. Las historias de detectives, las más ricas en consecuencias entre todas las asecuciones de Poe, pertenecen a un género literario que satisface al postulado baudelairiano. Su análisis constituye una parte del análisis de la propia obra de Baudelaire, sin perjuicio de que éste no escribiera ninguna historia semejante. *Les Fleurs du mal* conocen como *disiecta membra* tres de sus elementos decisivos: la víctima y el lugar del hecho *(Une martyre)*, el asesino *(Le vin de l'assassin)*, la masa *(La crépuscule du soir)*. Falta el cuarto, que permite al entendimiento penetrar esa atmósfera preñada de pasión. Baudelaire no ha escrito ninguna historia de detectives, porque la identificación con el detective le resultaba imposible a su estructura pulsional. El cálculo, el momento constructivo, caían en él del lado asocial. Y éste a su vez total y enteramente del de la crueldad. Baudelaire fue un lector de Sade demasiado bueno para poder competir con Poe *.

El contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad. Poe se dedica a este tema penetrantemente en *El misterio de Marie Rogêt*, su cuento de crímenes más extenso. Cuento que además es el

[17] Cfr. la introducción de PAUL VALÉRY a la edición Crès. (París, 1928) de *Les Fleurs du Mal*.

[18] *Ibid.*, II, pág. 424.

* "Es preciso volver siempre a Sade... para explicar el mal", II, pág. 694.

prototipo de la valoración de informaciones de periódico en orden al descubrimiento de crímenes. El detective de Poe, el caballero Dupin, no trabaja sobre la base de inspecciones oculares, sino sobre la de los informes de la prensa diaria. Un periódico, *Le Commerciel*, sostiene la opinión de que a Marie Rogêt, la asesinada, la quitaron de en medio los criminales inmediatamente después de que hubo abandonado la casa materna. «"Es imposible que una persona tan popularmente conocida como la joven víctima hubiera podido caminar tres cuadras sin que la viera alguien, y cualquiera que la hubiese visto la recordaría..." Esta idea nace de un hombre que reside hace mucho en París, donde está empleado y cuyas andanzas en uno u otro sentido se limitan en su mayoría a la vecindad de las oficinas públicas. Sabe que raras veces se aleja más de doce cuadras de su oficina sin ser reconocido o saludado por alguien. Frente a la amplitud de sus relaciones personales, compara esta notoriedad con la de la joven perfumista, sin advertir mayor diferencia entre ambas, y llega a la conclusión de que, cuando Marie salía de paseo no tardaba en ser reconocida por diversas personas, como en su caso. Pero esto podría ser cierto si Marie hubiese cumplido itinerarios regulares y metódicos, tan restringidos como los del redactor, y análogos a los suyos. Nuestro razonador va y viene a intervalos regulares dentro de una periferia limitada, llena de personas que lo conocen porque sus intereses coinciden con los suyos, puesto que se ocupan de tareas análogas. Pero cabe suponer que los paseos de Marie carecían de rumbo preciso. En este caso particular lo más probable es que haya tomado por un camino distinto de sus itinerarios acostumbrados. El paralelo que suponemos existía en la mente de *Le Commerciel* sólo es defendible si se trata de dos personas que atraviesan la ciudad de extremo a extremo. En este caso, si imaginamos que las relaciones personales de cada uno son equivalentes en número, también serán iguales las posibilidades de que cada uno encuentre el mismo número de personas conocidas. Por mi parte, no sólo creo posible, sino muy probable, que Marie haya andado por las diversas calles que unen su casa con la

de su tía sin encontrar a ningún conocido. Al estudiar este aspecto como corresponde, no se debe olvidar nunca la gran desproporción entre las relaciones personales (incluso las del hombre más popular de París) y la población total de la ciudad» [19].

Dejando de lado el contexto que provoca en Poe estas reflexiones, el detective pierde su competencia, pero el problema no pierde su vigencia. Está, por cierto, un poco entornado en la base de uno de los más famosos poemas de *Les Fleurs du mal*, del soneto *A une passante:*

«*La rue assourdissante autour de moi hurlait.*
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté
Dont le regard me fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais *peut-être!*
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!» [20].

El soneto *A une passante* no presenta a la multitud como asilo del criminal, sino como el del amor que se le escapa al poeta. Cabe decir que trata de la función de la multitud no en la existencia del ciudadano, sino en la del erótico. Dicha función aparece a primera vista como negativa; pero no lo es. La aparición que le fascina, lejos, muy lejos de hurtarse al erótico en la multitud, es en la multitud donde únicamente se le entrega. El encanto del

[19] Edgar Allan Poe, *Cuentos*, trad. de J. Cortázar, I, págs. 487-488, Madrid, 1970.
[20] *Ibíd.*, I, pág. 106.

habitante urbano es un amor no tanto a primera como a última vista. El «jamais» es el punto culminante del encuentro en el cual la pasión, en apariencia frustrada, brota en realidad del poeta como una llama. Y en ella se consume; claro que no se eleva de ella ningún ave fénix. El vivísimo nacimiento del primer terceto abre un panorama del suceso que se manifiesta muy problemático a la luz de la estrofa precedente. Lo que hace que el cuerpo se contraiga en un espasmo no es la turbación por eso cuya imagen se apodera de todos los recintos de su ser; tiene más del choque de un imperioso antojo que se le viene encima sin aviso alguno al solitario. El aditamento «comme un extravagant» casi lo expresa; el tono que dispone el poeta, según el cual la aparición femenina está de luto, no se para en ocultarlo. En realidad hay una honda ruptura entre el primer cuarteto, que abre la escena, y los tercetos que la transfiguran. Al decir Thibaudet de estos versos «que sólo pudieron surgir en una gran ciudad» [21], se queda en su superficie. Su figura interior se acrisola al reconocerse en ellos el amor mismo estigmatizado por la gran ciudad *.

Desde Luis Felipe encontramos en la burguesía el empeño por resarcirse de la pérdida del rastro de la vida privada en la gran ciudad. Lo intenta dentro de sus cuatro paredes. Es como si hubiese puesto su honor en no dejar hundirse en los siglos ese rastro si no de sus días sobre esta tierra, sí al menos de sus artículos y requisitos de consumo. Incansable le toma las huellas a toda una serie de objetos. Se preocupa por fundas y estuches para zapatillas y relojes de bolsillo, termómetros y hueveras, cubiertos y paraguas. Prefiere las fundas de terciopelo y de felpa que conserven la huella de todo con-

[21] Albert Thibaudet, *Intérieurs*, París, 1924, pág. 22.

* Un poema del primer George acoge también el tema del amor a una mujer que pasa. Se le escapa lo decisivo —la corriente en que la mujer, que tropieza de paso con el poeta, es llevada por la multitud—. Las miradas del que habla son, como tiene que confesarle a su dama, "húmedas, anhelantes, apartadas, antes de confiarse hundiéndose en las tuyas", Stefan George, *Hymnen Pilgefahrten*, Berlín, 1922, pág. 23. Baudelaire no deja lugar a duda acerca de que hubiese mirado hondamente los ojos a la mujer que pasa.

tacto. Al estilo del final del Segundo Imperio la casa se le convierte en una especie de estuche. La concibe como una funda del hombre en la que éste queda embutido con todos sus accesorios; y esparce sus rastros, igual que la naturaleza esparce en el granito una fauna muerta. No hay por qué pasar por alto que el proceso tiene sus dos lados. Se subraya el valor sentimental o real de los objetos así conservados. Se sustrae a éstos de la mirada profana de quien no es su propietario y su contorno queda especialmente difuminado y de manera muy significativa. No hay nada de extraño en que la repulsa del control, que en el asocial es una segunda naturaleza, retorne en la burguesía propietaria.

En estas costumbres podemos percibir la ilustración dialéctica de un texto aparecido en el *Journal officiel* en muchas entregas. Ya en 1836 había escrito Balzac en *Modeste Mignon:* «¡Pobres mujeres de Francia! Querríais de muy buen grado seguir siendo desconocidas para hilar vuestra pequeña novela de amor. Pero cómo vais a poder lograrlo en una civilización que hace consignar en las plazas públicas la salida y la llegada de los carruajes, que cuenta las cartas y las sella una vez a su recepción y otra a su entrega, que provee a las casas de números y que pronto tendrá a todo el país catastrado hasta en su mínima parcela» [22]. Desde la Revolución francesa una extensa red de controles había ido coartando cada vez con más fuerza en sus mallas a la vida burguesa. La numeración de las casas en la gran ciudad da un apoyo muy útil al progreso de la normatización. La administración napoleónica la había hecho obligatoria para París en 1805. En los barrios proletarios esta simple medida policial tropezó desde luego con resistencias. En Saint-Antoine, el barrio de los carpinteros, se dice todavía en 1864: «Si a alguno de los moradores de este arrabal se le preguntase por su dirección, dará siempre el nombre que lleva su casa y no el *número* oficial y frío» [23]. Tales resistencias no fueron

[22] Balzac, *Modeste Mignon*, París, 1850, pág. 99.
[23] Sigmund Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen*, vol. 3, Hamburgo, 1863-63, pág. 126.

desde luego a la larga capaces de nada en contra del empeño por compensar por medio de un *tejido múltiple* de registros la merma de rastros que trajo consigo la desaparición de los hombres en las masas de las grandes ciudades. Baudelaire se encontraba tan perjudicado como un criminal cualquiera por este empeño. Huyendo de los acreedores, se afilió a cafés y a círculos de lectores. Se dio el caso de que habitaba a la vez dos domicilios, pero en los días en que la renta estaba pendiente pernoctaba con frecuencia en un tercero, con amigos. Y así vagabundeó por una ciudad que ya no era, desde hacía tiempo, la patria del «flâneur». Cada cama en la que se acostaba se le había vuelto un «lit hasardeux» [24]. Crépet cuenta entre 1842 y 1858 catorce direcciones parisinas de Baudelaire.

Medidas técnicas tuvieron que venir en ayuda del proceso administrativo de control. Al comienzo del procedimiento de identificación, cuyo standard de entonces está dado por el método de Bertillon, está la determinación personal de la firma. Y el invento de la fotografía representa un paso en la historia de este procedimiento. Para la criminalística no significa menos que lo que para la escritura significó la invención de la imprenta. La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre. Las historias detectivescas surgen en el instante en que se asegura esta conquista, la más incisiva de todas, sobre el incógnito del hombre. Desde entonces no se aprecia que terminen los esfuerzos por fijarle cósicamente en obras y palabras.

El famoso cuento de Poe *El hombre de la multitud* es algo así como la radiografía de una historia detectivesca. El material de revestimiento que presenta el crimen brilla en él por su ausencia. Sí que ha permanecido el mero armazón: el perseguidor, la multitud, un desconocido que endereza su itinerario por Londres de tal modo que sigue siempre estando en el centro. Ese desconocido es el «flâneur». Y así lo entendió Baudelaire, que ha llamado a éste en su ensayo sobre Guy «l'homme

[24] *Ibid.*, pág. 115.

des foules». Pero la descripción de Poe de esta figura está libre de la connivencia que Baudelaire le prestaba. El «flâneur» es para Poe sobre todo ése que en su propia sociedad no se siente seguro. Por eso busca la multitud; y no habrá que ir muy lejos para encontrar la razón por la cual se esconde en ella. Poe difumina adrede la diferencia entre el asocial y el «flâneur». Un hombre se hace tanto más sospechoso en la masa cuanto más difícil resulta encontrarlo. Reposando de una larga persecución, resume para sí el narrador su experiencia: «Este viejo, dije por fin, representa el arquetipo y el género del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el hombre de la multitud» [25].

Y no sólo para este hombre reclama el autor el interés del lector; por lo menos se apega en igual grado a la descripción de la multitud. Y ello tanto por motivos documentales como artísticos. En ambos aspectos el narrador sigue el espectáculo de la multitud. También le sigue, en una conocida narración de E. T. A. Hoffmann, el pariente desde su ventana de chaflán. Pero qué apocada es la mirada sobre la multitud de quien está instalado en su vida casera. Y qué penetrante es la del hombre absorto en ella a través de las lunas de los cafés. En la diferencia de los puestos de observación estriba la diferencia entre Berlín y Londres. De un lado el rentista; se sienta en el mirador como en una platea; y cuando quiere darse una vuelta por el mercado, tiene en la mano unos gemelos de ópera. De otro lado el consumidor, el innominado, que entra en el café y en seguida lo abandona atraído por el imán de la masa que incansablemente le vapulea. De un lado un gran surtido de pequeñas estampas de género que forman todas ellas un álbum de láminas coloristas; de otro lado un bosquejo que hubiese podido inspirar a un gran grabador; una multitud inabarcable en la que nadie está del todo claro para el otro y nadie es para otro enteramente impenetrable. Al pequeñoburgués alemán le han fijado estrechos límites. Y sin embargo, Hoffmann era por idiosincrasia de la familia de los Poe y los Baude-

[25] E. A. POE, *op. cit.*, I, pág. 256.

laire. En la nota biográfica a la edición original de sus últimos escritos se advierte: «Hoffmann no fue nunca especialmente amigo de la naturaleza. El hombre, comunicación por aquí, observación por allá, el mero ver a los hombres valía para él más que todo. Si paseaba durante el verano, cosa que con el buen tiempo sucedía diariamente por la tarde..., no había taberna o confitería en la que no entrase para ver si había allí alguien y qué clase de personas eran» [26]. Más tarde se quejará Dickens, *estando de viaje, de la falta de ruido callejero, indispen*sable para su producción. «No puedo decir cuánto echo en falta las calles», escribía en 1846 desde Lausanne, cogido como estaba por el trabajo en *Dombey and Son*. «Es como si diesen algo a mi cerebro de lo cual no puede éste pasarse, si ha de trabajar. Una semana, quince días, sí que soy capaz de escribir maravillosamente en un lugar apartado; basta luego con un día en Londres para remontarme otra vez... Pero son enormes el esfuerzo y el trabajo de escribir a diario sin esa linterna mágica... Mis figuras parece que quisieran quedarse quietas, si no tienen a su alrededor una multitud» [27]. Entre las muchas cosas que en la odiada Bruselas ponen a Baudelaire fuera de sí hay una que le llena de un encono especial. «No hay escaparates en las tiendas. El callejeo, tan grato a los pueblos dotados de imaginación, es imposible en Bruselas. No hay nada que ver y los caminos son imposibles» [28]. Baudelaire amaba la soledad; pero la quería en la multitud.

Al correr de sus narraciones Poe deja que oscurezca. Se detiene en la ciudad bajo la luz de gas. Sólo con dificultad cabría separar la iluminación de gas de la apariencia de la calle como interior en el que se resume la fantasmagoría del «flâneur». La primera luz de gas prendió en los pasajes. En la niñez de Baudelaire se hizo el

[26] ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Ausgewählte Schriften*, vol. 15: *Leben und Nachlass*. Von Julius Eduard Hitzig, Stuttgart, 1839, pág. 32.
[27] Cit. anón. (FRANZ MEHRING): «Charles Dickens», *Die Neue Zeit*, 30, 1911-12, vol. I, pág. 621.
[28] *Ibíd.*, II, 710.

intento de utilizarla al aire libre; se dispusieron candelabros en la Place Vendôme. Y bajo Napoleón III crece rápidamente el número de las farolas de gas en París [29]. Lo cual aumentaba la seguridad en la ciudad; hacía que la multitud se sintiese en casa en plena calle también por la noche; expulsaba al cielo estrellado de la imagen de la gran ciudad más confiadamente de como había sucedido por causa de sus casas elevadas. «Corro las cortinas tras el sol; se ha ido éste a la cama como debe. En adelante no veo otra luz que la de la llama de gas» [30 *]. La luna y las estrellas no merecen ya mención alguna.

En los tiempos florecientes del Segundo Imperio los comercios de las calles principales no cerraban antes de las diez de la noche. Era el esplendor del noctambulismo. «El hombre», escribió Delvau en el capítulo de sus *Heures parisiennes* dedicado a la segunda hora después de medianoche, «debe descansar de cuando en cuando; paradas, estaciones le están permitidas; pero no tiene derecho a dormir» [31]. Dickens se acuerda en el lago ginebrino nostálgicamente de Génova, en donde disponía de dos millas de calle para vagar bajo su iluminación por las noches. Más tarde, al extinguirse los pasajes, caer fuera de moda el callejeo y no resultar ya distinguida la luz de gas, le pareció a un último «flâneur», que arrastraba tristemente sus pasos por el vacío pasaje Colbert, que el temblor de los candelabros no exponía más que el miedo de su llama a no ser ya pagada a fin de mes [32]. Entonces escribió Stevenson su lamento por la desaparición de las farolas de gas. Se deja sobre todo llevar por el ritmo en que los faroleros van por las calles encendiendo una tras otra las

[29] Cfr. *La transformation de Paris sous le Second Empire. Exposition de la Bibliothèque et des travaux historiques de la ville de Paris*, rédigé par Marcel Poëte, E. Clouzot et G. Henriot, París, 1910, pág. 65.

[30] JULIEN LEMER, *Paris au gaz*, París, 1861, pág. 10.

* La misma imagen en *Crépuscule du soir:* el cielo. *se ferme lentement comme une grande alcôve* (I, pág. 108).

[31] ALFRED DELVAU, *Les heures parisiennes*, París, 1866, pág. 206.

[32] Cfr. LOUIS VEUILLOT, *Les odeurs de Paris*, París, 1914, página 182.

farolas. Primero dicho ritmo se destaca ecuánimemente del crepúsculo, pero luego ciudades enteras se encuentran de golpe, con un choque brutal, bajo el fulgor de la luz eléctrica. «Esa luz debería caer únicamente sobre asesinos o criminales públicos o iluminar los pasillos de los manicomios, ya que está hecha para aumentar el terror, el terror» [33]. No pocas razones nos dicen que la luz de gas sólo tardíamente fue sentida de manera tan idílica como la sintió Stevenson que escribe su necrología. Y sobre todo lo atestigua así un discutible texto de Poe. Apenas podrá describirse más lúgubremente los efectos de esa luz: «...los resplandores del gas, débiles al comienzo de la lucha contra el día, ganaban por fin ascendiente y esparcían en derredor una luz agitada y deslumbrante. Todo era negro y sin embargo espléndido como el ébano con el cual fue comparado el estilo de Tertuliano» [34]. Y en otro lugar dice Poe que en el interior de la casa el gas es inadmisible. Su luz dura, temblorosa, ofende a los ojos.

Tétrica y desmembrada, como la luz en la que se mueve, aparece la multitud londinense. Lo cual no vale sólo para la chusma que con la noche se desliza «fuera de sus guaridas» [35]. Poe describe de la manera siguiente la clase de los altos empleados: «Todos ellos mostraban señales de calvicie y la oreja derecha, habituada a sostener desde hacía mucho un lapicero, aparecía extrañamente separada. Noté que siempre se quitaban o ponían el sombrero con ambas manos y que llevaban relojes con cortas cadenas de oro de maciza y antigua forma» [36]. En su descripción Poe no pretende la apariencia inmediata. Están exageradas las semejanzas a las que se somete el pequeño burgués al existir en la multitud; su cortejo no dista mucho de ser uniforme. Y aún es más sorprendente la descripción de la multitud según el modo que tiene de moverse. «La gran mayoría de los que iban pasando tenían un aire tan serio como satisfecho, y sólo parecían pensar en la

[33] ROBERT LOUIS STEVENSON, *Virginibus Puerisque and Other Papers*, Londres, 1924, pág. 132.

[34] E. A. POE, *op. cit.*, I, 251.

[35] *Ibid.*

[36] *Ibid.*, I, pág. 248.

manera de abrirse paso en el apiñamiento. Fruncían las cejas *y giraban vivamente los ojos; cuando otros transeúntes* los empujaban, no daban ninguna señal de impaciencia, sino que se alisaban la ropa y continuaban presurosos. Otros, también en gran número, se movían incansables, rojos los rostros, hablando y gesticulando consigo mismos como si la densidad de la masa que los rodeaba los hiciera sentirse solos. Cuando hallaban un obstáculo a su paso cesaban bruscamente de mascullar, pero redoblaban sus gesticulaciones, esperando con sonrisa forzada y ausente que los demás les abrieran camino. Cuando los empujaban, se deshacían en saludos hacia los responsables, y parecían llenos de confusión»[37]*. Se pensará que habla de individuos medio borrachos, miserables. En realidad se trata de «gentilhombres, comerciantes, abogados, traficantes y agiotistas»[38]. Lo que está en juego no es una psicología de clases, es otra cosa **.

[37] *Ibid.*, I, pág. 247.

* En *Un jour de pluie* encontramos el paralelo a este pasaje. Aunque esté firmado por otra mano, hay que atribuir a Baudelaire este poema. (Cfr. CHARLES BAUDELAIRE: *Vers retrouvés*, ed. Jules Mouquet, París, 1929). La analogía del último verso para con la alusión de Poe a Tertuliano es tanto más notable cuanto que el poema fue escrito lo más tarde en 1843, en un tiempo en que Baudelaire nada sabía de Poe.

> *Chacun, nous coudoyant, sur le trottoir glissant,*
> *Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,*
> *Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.*
> *Partout fange, déluge, obscurité du ciel:*
> *Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiel!* (I, pág. 211).

[38] *Ibid.*, I, pág. 248.

** La imagen de América que Marx llevaba consigo parece ser del mismo material que la descripción de Poe. Destaca "el movimiento enfebrecido, juvenil de la producción material" en Estados Unidos y le hace responsable de que "no fuese el tiempo ni hubiese ocasión para abolir el antiguo mundo de los espíritus" (K. MARX, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, ed. Rjazanov, Viena, 1917, pág. 30.) Incluso la fisonomía de las gentes de negocios tiene en Poe algo de demoníaco. Baudelaire describe cómo al llegar la oscuridad

> *Cependant des démons malsains dans l'atmosphère*
> *S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire* (I, pág. 108).

Tal vez este pasaje de Crépuscule du soir esté influido por el texto de Poe.

Hay una litografía de Senefelder que representa un club de juego. Ni uno de los retratados en ella sigue el juego de manera normal; todos están poseídos por su pasión. Uno por su alegría despreocupada, otro por la desconfianza hacia su compañero, un tercero por una desesperación sorda, un cuarto por su afán pendenciero, otro por los preparativos que hace para marcharse de este mundo. Esta lámina recuerda a Poe en su extravagancia. Desde luego que el tema de Poe es mayor y lo son *en correspondencia sus medios. El trazo magistral* en su descripción consiste en que expresa el aislamiento sin *esperanza de los hombres en sus intereses privados*, y no como Senefelder, según la diversidad de su comportamiento, sino por la incongruente uniformidad ya sea de su vestimenta, ya sea de sus gestos. El servilismo con el que los que aguantan empujones encima se disculpan, permite reconocer de dónde proceden los medios que Poe utiliza en este caso. Proceden del repertorio del payaso. Y los utiliza de manera semejante a como sucederá más tarde con los excéntricos. En los ejercicios del excéntrico es patente la relación con la economía. En sus abruptos movimientos imita igual de bien la maquinaria que da codazos a la materia y la coyuntura que se los da a la mercancía. Los sectores de la multitud descrita por Poe *realizan una mímesis semejante del «movimiento enfebrecido* de la producción material» junto con las formas pertinentes de negocio. En la descripción de Poe se prefigura lo que el Luna-Park, que hace de todo hombrecillo un excéntrico, pondrá más tarde en marcha con sus bamboleos y otras diversiones parecidas. Según él las gentes se comportan como si sólo pudiesen exteriorizarse automáticamente. Su apresuramiento hace el efecto de ser más deshumanizado porque en Poe sólo se habla de hombres. Cuando la multitud se aglomera, no es, pongamos por caso, porque el tráfico de coches la detenga (al tráfico ni siquiera se le menciona), sino porque otras multitudes la bloquean. En una masa de tal catadura no pudo florecer *el callejeo.*

El París de Baudelaire no había llegado aún a ese estado. Donde más tarde hubo puentes había todavía barcas

que atravesaban el Sena. En el mismo año de la muerte de Baudelaire pudo ocurrírsele a un empresario la idea de hacer circular, para comodidad de los vecinos pudientes, quinientas sillas de manos. Aún había afición por los pasajes en los que el «flâneur» ni veía los vehículos que no toleran la competencia de los peatones. Había transeúntes que se apretaban en la multitud; pero había además el «flâneur» que necesita ámbito de juego y que no quiere privarse de su vida privada. Desocupado, se las da de ser una personalidad y protesta contra la división del trabajo que hace a las gentes especialistas. De la misma manera protesta contra su laboriosidad. Hacia 1840 fue, por poco tiempo, de buen tono llevar de paseo por los pasajes a tortugas. El «flâneur» dejaba de buen grado que éstas le prescribiesen su «tempo». De habérsele hecho caso, el progreso hubiera tenido que aprender ese «pas». Pero no fue él quien tuvo la última palabra, sino Taylor, que hizo una consigna de su «abajo el callejeo» [39]. Temprano procuraron algunos hacerse una imagen de lo que iba a venir. En su utopía *Paris n'existe pas*, escribe Rattier en 1857: «El "flâneur", que habíamos encontrado en las calles pavimentadas y ante los escaparates, ese tipo insignificante, sin importancia, eternamente deseoso de ver, siempre dispuesto a emociones de cuatro perras, ignorante de todo lo que no fuese adoquines, landós y farolas de gas... se ha convertido ahora en agricultor, en vinatero, en fabricante de telas, en refinador de azúcar, en industrial del hierro» [40].

En sus vagabundeos el hombre de la multitud aterriza tarde en un bazar muy frecuentado. Se mueve en él como un cliente. ¿Había en tiempos de Poe bazares de muchos pisos? Sea como sea, Poe deja que el inquieto pase en ese bazar «como una hora y media». Iba de un anaquel a otro, sin comprar nada, «sin decir palabra y mirando las mercancías con ojos ausentes y extraviados» [41]. Si el pasaje es la forma clásica del interior (y así es como el «flâneur» se imagina la calle), su forma en decadencia es el bazar. El bazar es la última comarca del «flâneur». Al comienzo la calle se le hizo interior y ahora se le hace ese interior calle. Por el laberinto de las mercancías vaga como antes por el urbano. Un rasgo magnífico en el cuento de Poe es el de inscribir en la primera descripción del «flâneur» la figura de su final.

Jules Laforgue ha dicho de Baudelaire que él fue el primero que habló de París «como un condenado día tras día a la existencia en la capital» [42]. Hubiese podido decir que también fue el primero que habló del opio que se le da a ése (y sólo a ése) condenado para su alivio. La multitud no es sólo el asilo más reciente para el desterrado; además es el narcótico más reciente para el abandonado. El «flâneur» es un abandonado en la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías. De esa singularidad no es consciente. Pero no por ello influye menos en él. Le penetra venturosamente como un estupefaciente que le compensa de muchas humillaciones. La ebriedad a la que se entrega el «flâneur» es la de la mercancía arrebatada por la rugiente corriente de los compradores.

Si la mercancía tuviese un alma, ésa de la que a veces habla Marx por broma [43], sería la más delicada que encontrarse pueda en el reino de las almas. Puesto que debería ver en cada quien al comprador en cuya mano y a cuya casa quiere amoldarse. La sensibilidad es la naturaleza de la ebriedad a la que el «flâneur» se entrega en la multitud. «El poeta disfruta del privilegio incomparable de poder ser a su guisa él mismo y otro. Como las almas errantes que buscan un cuerpo, entra, cuando quiere, en el personaje de cada uno. Sólo para él está todo desocupado; y si algunos sitios parece que se le cierran, será porque a sus ojos no merece la pena visitarlos» [44]. Aquí habla la mercancía misma. Incluso las últimas palabras dan

[39] Cfr. GEORGES FRIEDMANN, *La crise du progrès*, París, 1936, pág. 76.
[40] PAUL ERNEST DE RATTIER, *Paris n'existe pas*, París, 1857, pág. 74.
[41] E. A. POE, *op. cit.*, I, pág. 253.

[42] JULES LAFORGUE, *Mélanges posthumes*, París, 1903, pág. 111.
[43] Cfr. K. MARX, *Das Kapital*, ed. cit., pág. 35.
[44] *Ibid.*, I, pág. 420.

una idea bastante exacta de lo que musitan al pobre diablo que pasa por un escaparate con cosas bonitas y caras. No quieren saber nada de él; en él no se sienten a gusto. En las frases de *Les foules*, este capítulo importante del *Spleen de Paris*, habla el mismo fetiche con el cual la disposición sensitiva de Baudelaire vibra al unísono tan poderosamente que la sensibilidad para lo anorgánico constituye una de las fuentes de su inspiración *.

Baudelaire era un buen conocedor de estupefacientes. Y sin embargo se le escapó uno de sus efectos socialmente más relevantes. Consiste éste en la gracia que los adictos sacan a relucir bajo la influencia de la droga. Igual efecto consigue a su vez la mercancía de la multitud a la que embriaga y que la rodea de murmullos. La masificación de los clientes que forman el mercado —y éste es el que hace referencia a la mercancía— acrecienta el encanto de la misma para el comprador medio. Cuando Baudelaire habla de la «ebriedad religiosa de las grandes ciudades» [45], su sujeto, que no nombra, bien pudiera ser la mercancía. Y la «santa prostitución del alma» comparada con «eso que los hombres llaman amor, más bien pequeño, más bien restringido, más bien débil» [46], no puede ser otra cosa, si

* Entre los materiales reunidos en la primera parte de este texto cuenta como importantísimo el segundo poema de *Spleen*. Difícilmente ha escrito un poeta antes que Baudelaire un verso que corresponda a su

Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées (I, pág. 86).

El poema está enteramente dispuesto en la sensibilidad respecto de una materia muerta en un sentido doble. Es inorgánica, y además está excluida del proceso de circulación.

Désormais tu n'est plus, ô matière vivante!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Saharah brumeux;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche (I, pág. 86).

La imagen de la esfinge, con la cual concluye el poema, tiene la sombría belleza de los géneros invendibles que se encontraban en los pasajes.

[45] *Ibid.*, II, pág. 627.
[46] *Ibid.*, I, pág. 421.

la confrontación con el amor conserva su sentido, que la prostitución del alma de la mercancía. «Esta santa prostitución del alma que se da toda entera, poesía y caridad, a lo imprevisto que se muestra, al desconocido que pasa» [47], dice Baudelaire. Exactamente esa es la poesía y exactamente esa es la caridad que reclaman para sí los prostituidos. Ellos han probado los misterios del mercado abierto; la mercancía no les lleva delantera. En el mercado residían algunos de sus incentivos que llegaron a convertirse en otros tantos medios de poder. Como tales los registra Baudelaire en *Crépuscule du Soir:*

«A travers les lueurs que tourmente le vent
La Prostitution s'allume dans les rues;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;
Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe a l'Homme ce qu'il mange».[48]

Sólo la masa de habitantes permite a la prostitución ese esparcimiento por amplias partes de la ciudad. Y sólo la masa hace posible que el objeto sexual se embriague con los cien efectos atractivos que ejerce a la vez.

Pero no a todos embriagaba el espectáculo que ofrece el público callejero de una gran ciudad. Mucho antes de que Baudelaire redactase su poema en prosa *Les foules*, había emprendido Friedrich Engels la descripción del ajetreo en las calles londinenses. «Una ciudad como Londres, en la que se puede caminar horas enteras sin llegar siquiera al comienzo del fin, sin topar con el mínimo signo que permita deducir la cercanía de terreno abierto, es cosa muy peculiar. Esa centralización colosal, ese amontonamiento de tres millones y medio de hombres en un solo punto han centuplicado la fuerza de esos tres millones y medio... Pero sólo después descubrimos las víctimas que... ha costado. Vagabundeando durante un par de días por

[47] *Ibid.*
[48] *Ibid.*, I, pág. 108.

las adoquinadas calles principales es como se advierte que esos londinenses han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para consumar todas las maravillas de la civilización de las cuales su ciudad rebosa; se advierte también que cientos de fuerzas, que dormitaban en ellos, han permanecido inactivas, han sido reprimidas ...Ya el hormigueo de las calles tiene algo de repugnante, algo en contra de lo cual se indigna la naturaleza humana. Esos cientos, miles que se apretujan unos a otros, ¿no son todos ellos hombres con las mismas propiedades y capacidades y con el mismo interés por ser felices?... Y sin embargo corren dándose de lado, como si nada tuviesen en común, nada que hacer los unos con los otros, con un único convenio tácito entre ellos, el de que cada uno se mantenga en el lado de la acera que está a su derecha, para que las dos corrientes de la aglomeración, que se disparan en uno y otro sentido, no se detengan una a otra; a ninguno se le ocurre desde luego dignarse echar una sola mirada al otro. La indiferencia brutal, el aislamiento insensible de cada uno en sus intereses privados, resaltan aún más repelente, hirientemente, cuanto que todos se aprietan en un pequeño espacio» [49].

Sólo en apariencia irrumpe el «flâneur» en ese «*aislamiento insensible de cada uno en sus intereses privados*» al llenar su propia cavidad, la que sus intereses crearon en él, con los prestados e imaginados de los extraños. Al lado de la clara descripción que da Engels, suena a oscuro lo que escribe Baudelaire: «El placer de estar en las multitudes es una expresión misteriosa del goce por la multiplicación del número» [50]. Pero la frase se aclara, si la pensamos dicha no tanto desde el punto de vista del hombre como desde el de la mercancía. En tanto el hombre, fuerza de trabajo, es mercancía, no necesita transponerse propiamente en estado de tal. Cuanto más consciente se haga de ese modo de ser que le impone el orden de producción, cuanto más se proletarice, tanto mejor le penetrará el escalofrío de la economía mercantil, tanto

[49] F. Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, Leipzig, 1848, pág. 36.
[50] *Ibid.*, II, pág. 626.

menos estará en el caso de sentirse mercancía. Pero la clase de *los pequeños burgueses*, a la que Baudelaire pertenecía, no había llegado tan lejos. En la escala de que ahora hablamos se encontraba al comienzo de la bajada. Resultaba inevitable que en ella tropezasen un día muchos de ellos con la naturaleza mercantil de su fuerza de trabajo. Pero ese día no había llegado aún. Hasta entonces podían, por así decirlo, pasar el rato. Y que entre tanto su mejor parte fuese el goce, jamás el dominio, es lo que hacía que el plazo que les daba la historia fuese objeto de pasatiempo. Quien pasa el tiempo, busca goces. Y desde luego se sobreentiende que los límites trazados al goce de dicha clase fuesen más estrechos al querer ésta entregarse a aquél en su sociedad. El goce prometía ser más *ilimitado en tanto* la tal clase *estuviese en situación* de encontrarlo en sí misma. Y si quería llegar hasta el virtuosismo en esa manera de gozar, no debía entonces desairar su propia transposición en mercancía. Tenía que apurar esa transposición con el placer y la zozobra que le venían del presentimiento de su determinación en cuanto clase. Al fin y al cabo tenía que presentar un sensorium que le sacase encantos a lo deteriorado y podrido. Baudelaire, que en un poema a una cortesana dice que:

«... *son coeur, meurtri comme une pêche,*
Est mûr, comme son corps, pour le savant amour»

poseía ese sensorium. Y a él le debía los goces en una sociedad de la que era ya un medio desterrado.

En la actitud del que goza de este modo dejó que influyese en él el espectáculo de la multitud. Pero su fascinación más honda consistía en no despojarle, en la ebriedad *en la que le colocaba*, de su terrible realidad social. La mantenía consciente; claro que como «todavía» son capaces de ser conscientes de circunstancias reales los embriagados. Por eso en Baudelaire la gran ciudad apenas cobra nunca expresión en una representación inmediata de *sus habitantes*. A su *París no le convenía la dureza* directa con la que Shelley fijó a Londres en la pintura de sus hombres.

«El infierno es ciudad pareja a Londres,
Una ciudad con humo y populosa.
Hay allí toda clase de gentes arruinadas.
Y poca diversión, más bien ninguna,
Y muy poca justicia y compasión aún menos» [51].

Un velo cubre al «flâneur» en esta estampa. Ese velo es la masa que se agita «en los rugosos meandros de las viejas metrópolis» [52]. La masa, que hace que lo atroz le encante. Cuando el velo se rasgue y deje libre a la vista del «flâneur» una de «esas plazas populosas que la revuelta ha convertido en soledad» [53], sólo entonces verá sin obstáculos la gran ciudad.

Si fuese preciso un testimonio del poderío con que la experiencia de la multitud movió a Baudelaire, bastaría con el hecho de que, en el signo de dicha experiencia, emprendió una competición con Victor Hugo. Para Baudelaire era patente que en ella residía la fuerza que Hugo tuviese. Alaba en él un «carácter poético... interrogante» [54], y repite que no sólo entiende de cómo reproducir clara y nítidamente lo claro, sino que también reproduce con *la oscuridad indispensable* lo que no ha sido revelado sino de manera oscura e indistinta. Uno de los tres poemas de los *Tableaux parisiens* dedicados a Victor Hugo comienza con una invocación a la ciudad populosa: «Fourmillante cité, cité pleine de rêves» [55]; otro sigue en el «fourmillant tableau» [56] de la ciudad, a través de la multitud, a las mujeres viejas *. En la lírica la multitud es un tema nuevo. A honra del innovador Sainte-Beuve, se decía, como algo adecuado y conveniente a un poeta, que

[51] PERCY BYSSHE SHELLEY, *The Complete Poetical Works*, Londres, 1932, pág. 346.
[52] *Ibid.*, I, pág. 102.
[53] *Ibid.*, II, pág. 193.
[54] *Ibid.*, II, pág. 522.
[55] *Ibid.*, I, pág. 100.
[56] *Ibid.*, I, pág. 103.

* En el ciclo *Les petites vieilles*, el tercer poema subraya la rivalidad por medio de un apoyo literal en el tercer poema de la serie de Hugo *Les Fantômes*. Se corresponden por tanto uno de los poemas más acabados de Baudelaire y uno de los más débiles que escribió Hugo.

«la multitud le resultaba insoportable» [57]. Hugo fue quien durante su exilio en Jersey inauguró este tema para la poesía. En sus paseos solitarios por la costa se afilió a él gracias a una de las enormes antítesis indispensables a su inspiración. En Hugo la multitud penetra en la poesía como objeto de contemplación. El océano que bate las rocas es su modelo y el pensador, que cavila acerca de ese espectáculo eterno, es el verdadero explorador de la multitud, en la cual se pierde como en un estrépito marino. «Igual que, desterrado, mira desde un arrecife solitario por sobre las tierras con grandes destinos, así considera también el pasado de los pueblos... Se lleva a sí mismo y lleva sus mañas a la plétora de sucesos que se le vuelven vivos y que transcurren con la existencia de las fuerzas naturales, con el mar, con las rocas erosionadas, con las nubes en marcha y con todas las demás sublimidades que contiene una vida tranquila y solitaria en contacto con la naturaleza» [58] «Incluso el océano se aburrió de él», ha dicho Baudelaire de Hugo rozando con el haz de luz de su ironía al apostado cluecamente en los arrecifes. Baudelaire no se sintió movido a entregarse al espectáculo de la naturaleza. Su experiencia de la multitud comportaba los rastros «de la iniquidad y de los miles de empellones» que padece el transeúnte en el hervidero de una ciudad, manteniendo tanto más despierta su *consciencia del yo*. (En el fondo es esa consciencia del yo la que le presta a la mercancía que callejea.) Para Baudelaire la multitud no fue nunca un aliciente que le hiciese arrojar en la profundidad del mundo la sonda del pensamiento. Hugo, por el contrario, escribe: «las profundidades son multitudes» [59], con lo cual da a sus cavilaciones un ámbito de juego inconmensurable. Lo natural-sobrenatural, que concierne a Hugo como le concierne la multitud, se presenta igual de bien en el bosque que en el reino ani-

[57] SAINTE-BEUVE, *Les consolations. Pensées d'août*, París, 1863, pág. 125.
[58] HUGO VON HOFFMANNSTHAL, *Versuch über Victor Hugo*, Munich, 1925, pág. 49.
[59] Cit. en GABRIEL BOUNOURE, «Abîmes de Victor Hugo», *Mesures*, 15 de julio de 1936, pág. 39.

mal o en el oleaje; en ellos puede por momentos centellear la fisionomía de una gran ciudad. *Pente de la rêverie* da una idea magnífica de la promiscuidad imperante entre la pluralidad de todo lo vivo:

«La nuit avec la foule, en ce rêve hideux,
Venait, s'épaississant ensemble toutes deux,
Et, dans ces régions que nul regard ne sonde,
Plus l'homme était nombreux, plus l'ombre était pro-
[fonde» [60].

«Foule sans nom! chaos! des voix, des yeux, des pas.
Ceux qu'on n'a jamais vus, ceux qu'on ne connaît pas.
Tous les vivants! - cités bourdonnantes aux oreilles
Plus qu'un bois d'Amérique ou une ruche d'abeilles» [61].

La naturaleza ejercita con la multitud su derecho elemental en la ciudad. Pero no es sólo la naturaleza la que verifica así su derecho. Hay en *Les Misérables* un pasaje sorprendente en el que la ondulación del bosque aparece como arquetipo de la existencia de la masa. «Lo que ocurría en esa calle no hubiese asombrado en un bosque. Los troncos altos y los árboles bajos, las hierbas, las ramas inextricablemente enredadas unas en otras y el césped bien crecido llevan una existencia de especie oscura. A través del indiscernible hormiguero se desliza lo invisible. Lo que está por debajo del hombre verifica a través de la niebla lo que está por encima de él» [62]. En esta exposición se vierte lo que fue peculiar de la experiencia de Hugo con la mutitud. En la multitud aparece lo que está bajo el hombre en contacto con lo que sobre él impera. Esta promiscuidad incluye a todos. En Hugo la multitud aparece como una criatura híbrida que fuerzas deformes, sobrehumanas, gestan para aquellas otras que están bajo el hombre. En el empaque visionario existente en su concepto de la multitud el ser social cobra su derecho mejor

[60] Victor Hugo, *Oevres complètes*, Poésie II: *Les Orientales, Feuilles d'automne*, París, 1880, pág. 365 y ss.
[61] *Ibid.*, pág. 363.
[62] *Ibid.*, Roman VII: *Les Misérables*, París, 1881.

que en el tratamiento «realista» que le aplica en la política. Puesto que la multitud es de hecho un capricho de la naturaleza, si es que dicha expresión puede ser trasladada a las circunstancias sociales. Una calle, un incendio, un accidente de tráfico reúnen a gentes libres de determinación de clase. Se presentan como aglomeraciones concretas; pero socialmente siguen siendo abstractas, esto es, que permanecen aisladas en sus intereses privados. Su modelo son los clientes que, cada uno en su interés privado, se reúnen en el mercado en torno a la «cosa común». Muchas veces esas aglomeraciones tienen sólo una existencia estadística. Queda en ellas oculto lo que constituye su monstruosidad, a saber: la masificación de personas privadas por medio del azar de sus intereses privados. Si esas aglomeraciones llegan a saltar a la vista (y de ello se cuidan los Estados totalitarios en cuanto que hacen obligatoria y permanente para todo propósito la masificación de sus clientes), sale claramente a la luz su carácter ambiguo. Y sobre todo se pone en claro para aquellos mismos a quienes concierne. Los cuales racionalizan el azar de la economía mercantil (ese azar que los junta) como «destino» en el que la «raza» se encuentra a sí misma. Con ello dejan libre juego al gregarismo y a la vez a la actuación automática. Los pueblos que están en la embocadura de la escena de Europa occidental traban conocimiento con lo sobrenatural que Hugo encuentra en la multitud. Aunque Hugo no fue, desde luego, capaz de descifrar el augurio histórico de tal magnitud. En su obra, sin embargo, sí que lo ha estampado como una dislocación muy especial: en la figura de los protocolos espiritistas.

El contacto con el mundo de los espíritus que, como es sabido, influyó en Jersey hondamente tanto en su existencia como en su producción, fue sobre todo, por mucho que parezca extraño, un contacto con las masas, que era el que le faltaba al poeta en el exilio. Ya que la multitud es la manera de existir del mundo de los espíritus. Y así se vio Hugo en primerísimo lugar a sí mismo como un genio en la gran asamblea de genios que eran sus antepasados. William Shakespeare va a su lado, atravesando a golpe de rapsodia la serie de príncipes del espíritu que

comienza con Moisés y termina con Hugo. Pero sólo se trata de un pequeño tropel en la multitud imponente de los solitarios. Para el ingenio ctónico de Hugo el «ad plures ire» de los romanos no era una frase hueca. Tarde, en la última sesión, llegaron cual mensajeros de la noche los espíritus de los muertos. Las anotaciones de Jersey conservan sus mensajes: «Cada uno de los grandes trabaja en dos obras. En la obra que crea en cuanto viviente y en su obra como espíritu. El viviente se consagra a la primera obra. Pero por la noche, en la calma profunda, despierta en ese viviente, ¡oh terror!, el creador de espíritus. ¿Cómo, grita la criatura, no es esto todo? No, responde el espíritu: despierta y levántate; la tormenta está en marcha, aúllan los perros y los zorros, hay tinieblas por doquier, la naturaleza se hunde, se sobresalta bajo el látigo de Dios... El creador de espíritus ve la idea-fantasma. Las palabras se resisten y la frase se aterra..., la luna discurre macilenta, el miedo sobrecoge a las lámparas... Guárdate viviente, guárdate hombre de un siglo, tú, vasallo de un pensamiento que procede de la tierra. Porque esto es la demencia, esto es la tumba, esto es lo infinito, esto es la idea-fantasma» [63]. El espeluzno cósmico que en la vivencia de lo invisible sujeta a Hugo en este pasaje no tiene ninguna semejanza con el terror desnudo que domina a Baudelaire en el «spleen». Tampoco logró Baudelaire mucha comprensión para la empresa de Hugo. «La verdadera civilización», decía, «no reside en las mesas de los espiritistas». Pero no era la civilización lo que le importaba a Hugo. En el mundo de los espíritus se sentía como en su casa. Podría decirse que era el complemento cósmico de un régimen doméstico en el que tampoco marchaban las cosas sin horror. Su intimidad con las apariciones les quitaba a éstas mucho de su carácter terrorífico. No estaba además libre de laboriosidad y deja en ellas al descubierto un cierto deshilachamiento. Los fantasmas nocturnos como contrapunto son abstracciones que no dicen nada, encarnaciones más o menos sensibles tal y como eran ha-

[63] Gustave Simon, *Chez Victor Hugo. Les tables tournantes de Jersey*, París, 1923, págs. 306 y ss.

bituales en los monumentos. «El drama», «la lírica», «la poesía», «la idea» y otras semejantes pueden escucharse sin trabas junto a las voces del caos en los protocolos de Jersey.

Para Victor Hugo (lo cual acerca el enigma a su solución) los tropeles inabarcables del mundo de los espíritus son sobre todo público. Que su obra acoja motivos de mesa espiritista resulta menos sorprendente que su costumbre de producir ante ella. El aplauso, que no le escatimó el más allá, le dio en el exilio una noción preliminar del inconmensurable que ya anciano le esperaba en su patria. Cuando en su septuagésimo aniversario se apiñaba el pueblo de la capital frente a su casa en la avenue d'Elyau, se estaban haciendo efectivos la imagen de la ola que bate el arrecife y el mensaje del mundo de los espíritus.

Y en último término la oscuridad insondable de la existencia de las masas fue también la fuente de las especulaciones revolucionarias de Victor Hugo. El día de la liberación se describe en *Les Châtiments* como

«Le jour où nos pillards, où nos tyrans sans nombre
Comprendront que quelqu'un remue au fond de l'ombre» [64].

¿A la representación en signo de multitud de una masa oprimida podía corresponder un juicio revolucionario merecedero de confianza? ¿No es más bien la forma clara de esa limitación suya la que se perfila? El 25 de noviembre de 1848 había echado Hugo pestes en el debate de la Cámara contra la bárbara represión de Cavaignac de la revuelta de junio. Pero el 20 de junio, en la negociación acerca de los «ateliers nationaux», acuñó la frase siguiente: «La monarquía tenía sus holgazanes y la república tiene sus gandules» *. El automatismo, en el sentido de la opi-

[64] Victor Hugo, *op. cit.*, Poésie IV: *Les Châtiments*, París, 1882.

* Pélin, un representante característico de la baja bohemia, escribió sobre este discurso en su periódico *Les boulets rouges. Feuille du club pacifique des droits de l'homme:* "El ciudadano Hugo ha debutado en la Asamblea Nacional. Y se ha acreditado, según era de esperar, como declamador, gestero y héroe de la frase; a tenor de su último cartel de propaganda, taimado y calumniante, ha hablado

nión superficiel diaria y de la superconfiada acerca del futuro, se encuentra en Hugo junto al hondo presentimiento de la vida que se forma en el seno de la naturaleza y del pueblo. Jamás logró una mediación; que no sintiese su necesidad era la condición de la imponente pretensión, del imponente alcance y también de la repercusión imponente de su obra en sus contemporáneos. En el capítulo de *Les Misérables* titulado «L'argot», chocan con tremenda brusquedad los dos lados opuestos de su naturaleza. Tras calas audaces en el taller lingüístico del pueblo bajo, el escritor concluye: «Desde el 89, todo el pueblo se desarrolla en individuos refinados: no hay ningún pobre, porque tendría entonces su derecho y la aureola que cae sobre él; el pobre diablo lleva en su fuero interno la gloria de Francia; la dignidad de ciudadano del Estado es una defensa interior; quien es libre es concienzudo; y quien tiene derecho de voto, gobierna»[65]. Victor Hugo veía las cosas como se las planteaban las experiencias de una carrera literariamente triunfante y brillante políticamente. Era el primer gran escritor que tenía en su obra un título colectivo: *Les Misérables, Les Travailleurs de la mer*. Para él la multitud era, casi en el sentido antiguo, la multitud de los clientes, esto es, de sus lectores, de sus masas electoras. En una palabra: Hugo no fue ningún «flâneur».

Para la multitud que iba con Hugo, y con la cual iba también él, no había ningún Baudelaire. Sin embargo, para éste sí que existía la multitud. Verla, motivaba en él un diario sondeo de su hondo fracaso. Y no era ésta la última de las razones por las que buscaba verla. En la fama de Victor Hugo alimentaba un orgullo desesperado que padecía por así decirlo a recaídas. Y es probable que le aguijonease aún con más fuerza su confesión de credo político. Era el credo del «citoyen». La masa de la gran ciudad no podía equivocarle. En ella reconocía a la multitud popular. Y quería ser carne de su carne. Laicismo, progreso, y democracia eran el estandarte que agitaba sobre sus cabezas. Tal estandarte transfiguraba la existencia de la masa. Ponía en sombra el umbral que separa a cada uno de la multitud. Baudelaire en cambio protegía ese umbral; esto le distinguía de Victor Hugo. Pero se asemejaba a él al no penetrar el aura social que se asienta en la multitud. Ponía enfrente de ella una imagen tan poco crítica como la concepción de Hugo. Esa imagen es el héroe. En el mismo momento en que Victor Hugo celebra la masa como héroe del epos moderno, Baudelaire escruta para el héroe un lugar de huida en la masa de la gran ciudad. Hugo, como «citoyen», se pone en el lugar de la multitud; Baudelaire se separa de ella en cuanto héroe.

---

de los holgazanes, de la miseria, de los que no hacen nada, de los 'lazzaroni', de los pretorianos de la revuelta, de los condottieri; en una palabra ha fatigado a la metáfora para terminar con un ataque a los "ateliers nationaux".

Y EUGÈNE SPULLER escribe en su *Histoire parlementaire de la Seconde République* (Paris, 1891, 111 y 266): "Victor Hugo había sido elegido con los votos de la derecha." "Siempre votó con la derecha, salvo en dos ocasiones en las que la política no desempeñaba papel alguno."

[65] *Ibid.*, Roman VIII: *Les Misérables*, pág. 306.

III

LO MODERNO

Baudelaire ha conformado su imagen del *artista* según una imagen del héroe. Desde el comienzo están uno en favor del otro. En el *Salon de 1845* se dice: «Es preciso que la voluntad sea una hermosa facultad y que sea siempre fértil, ya que basta... para dar a obras... de segunda fila algo inconfundible... El espectador disfruta del esfuerzo y el ojo bebe sudor» [1]. En los *Conseils aux jeunes littérateurs* del año siguiente se encuentra la bella formulación según la cual la «contemplation opiniâtre de l'oeuvre de demain» [2] aparece como la garantía de la inspiración. Baudelaire conoce la «indolence naturelle des inspirés» [3]; un Musset jamás ha captado cuánto trabajo se necesita para «hacer que de un ensueño surja una obra de arte» [4]. Baudelaire en cambio se aparta del público desde el primer momento con un código propio, propios preceptos y propios tabús. Barrès quiere «reconocer en el vocablo más mínimo de Baudelaire el rastro de los esfuerzos que le ayudaron a ser tan grande» [5]. «Incluso hasta en sus crisis nerviosas», escribe Gourmont, «conserva Baudelaire algo sano» [6]. La formulación más feliz es la del

[1] II, p. 26.
[2] II, pág. 388.
[3] II, pág. 531.
[4] Albert Thibaudet, *Intérieurs*, pág. 15, París, 1924.
[5] Cit. en André Gide, «Baudelaire et M. Faguet», *Nouvelle Revue Française*, 1 de noviembre de 1910.
[6] Rémy de Gourmont, *Promenades littéraires*. Deuxième série, pág. 85, París, 1906.

simbolista Gustave Kahn, cuando dice que «el trabajo poético se asemejaba en Baudelaire a un esfuerzo corporal» [7]. Prueba de ello encontramos en la propia obra, en una metáfora que vale la pena considerar de cerca.

Esa metáfora es la del luchador. En ella gustaba Baudelaire de representar como artísticos los rasgos marciales. Cuando describe a Constantin Guy, que para él contaba mucho, le busca a la hora en que los otros duermen: «inclinado sobre su mesa, penetrando una hoja de papel con la misma mirada que hace un momento dedicaba a las cosas, esgrimiendo su lápiz, su pluma, su pincel, escurriendo la pluma en su camisa, presuroso, violento, activo, como si temiese que las imágenes le escapasen, peleador, aunque solo, y recibiendo él mismo sus golpes» [8]. Implicado en esta «escaramuza fantástica» se ha retratado Baudelaire a sí mismo en la estrofa inicial de *Soleil*, único pasaje de *Les Fleurs du mal* que le muestra trabajando en su poesía. El duelo en que está cogido todo artista y en el cual «antes de ser vencido, grita de terror» [9], se concibe en el marco de un idilio; sus violencias quedan al fondo y son sus gracias las que se perciben:

«Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés» [10].

Dar su derecho en la prosa a esta experiencia prosódica, era una de las intenciones que Baudelaire perseguía en *Spleen de Paris*, sus poemas en prosa. Junto a esta

[7] Baudelaire, *Mon coeur mis à nu et Fusées*. Prólogo de Gustave Kahn, pág. 6, París, 1909.
[8] II, pág. 334.
[9] Cit. en Raynaud, *Charles Baudelaire, op. cit.*, pág. 317.
[10] I, pág. 96.

intención cobra expresión, en su dedicatoria de la colección al redactor jefe de *La Presse*, Arsène Houssaye, lo que hay en el fondo de tales experiencias. «¿Quién de entre nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, el *milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima*, suficientemente ágil y lo bastante bronca para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la consciencia? Este ideal obsesivo nace sobre todo de la frecuentación de ciudades enormes, del cruce de sus innumerables relaciones» [11].

Si presentizamos ese ritmo, si le seguimos la pista a ese modo de trabajo, se pone de bulto que el «flâneur» de Baudelaire no es, en el grado que pudiera pensarse, un autorretrato del poeta. En esa efigie no ha entrado un rasgo importante del Baudelaire real, a saber del entregado a su obra. Se trata de una ausencia mental. El placer de mirar celebra en el «flâneur» su triunfo. Puede concentrarse en la observación, de lo cual resulta el detective aficionado; puede estancarse en fisgonería, y entonces el «flâneur» se convierte en un simplón. Las instructivas representaciones de la gran ciudad no proceden ni de uno ni de otro. Proceden de aquellos que, por así decirlo, ausentes en su espíritu, perdidos en sus pensamientos o cuidados, han atravesado la ciudad. A éstos les conviene la imagen de la «fantasque escrime»; Baudelaire ha apuntado a esta actitud, que es cualquier otra, pero no la del observador. En su libro sobre Dickens ha fijado Chesterton magistralmente al que vaga por la gran ciudad perdido en sus pensamientos. Los constantes laberintos de Charles Dickens habían comenzado en los años de su niñez. «Una vez terminado su trabajo, no le quedaba más remedio que vagabundear, y vagabundeaba por medio Londres. De niño era soñador; más que ninguna otra cosa le ocupaba su triste destino... En la oscuridad se detenía bajo las farolas de Holborne y en Charing Cross padecía el martirio». «No le importaba, como a los pedantes, la observación; no miraba a su alrededor

[11] I, pág. 405.

en Charing Cross para informarse; no contaba las farolas de Holborne para aprender aritmética... Dickens no tomaba en su mente las huellas de las cosas; más bien imprimía a las cosas su espíritu» [12].

El Baudelaire de los últimos años no pudo pasear con frecuencia por las calles parisinas. Sus acreedores le perseguían, se anunciaba la enfermedad, y a todo ello se añadían las desavenencias con sus amantes. El Baudelaire poeta reproducía en las fintas de su prosodia los choques con que le acosaban sus preocupaciones y las mil ocurrencias con que les hacía frente. Percatarse, bajo la imagen de la escaramuza, del trabajo que dedicó a sus poemas, significa aprender a comprender éstos como una serie ininterrumpida de las más pequeñas improvisaciones. Las variantes de esos poemas atestiguan su constancia en el trabajo y cómo en él le inquietaba hasta lo más mínimo. No siempre fueron voluntarias las correrías en las que caía, en los rincones de París, con los brazos de las criaturas poéticas de su alma. En los primeros años de su existencia como literato, cuando habitaba en el Hotel Pimodan, sus amigos admiraban la discreción con que había barrido de su cuarto todas las huellas del trabajo, sobre todo la mesa de escribir *. Entonces había, simbólicamente, salido a la conquista de la calle. Después, cuando ya se había dejado arrebatar trozo a trozo su existencia burguesa, la calle fue para él cada vez más un lugar de asilo. Pero en el callejeo era desde el comienzo consciente de la fragilidad de esa existencia. De la necesidad hizo una virtud y en ello se muestra la estructura, característica en todas sus partes, de la concepción del héroe en Baudelaire.

[12] GILBERT KEITH CHESTERTON, *Dickens*, pág. 30, París, 1927.

* Prarond, amigo de juventud de Baudelaire, escribe recordando los tiempos de 1845: "Usábamos poco mesas de trabajo en las que cavilásemos o escribiésemos algo... Por mi parte", prosigue aludiendo a Baudelaire, "le veía bien ante mí, cuando al vuelo, calle arriba, calle abajo, disponía sus versos; no le veía sentado ante un montón de papel" (cit. ALPHONSE SÉCHÉ, *La vie des Fleurs du mal*, pág. 84, París 1928). Banville refiere algo parecido sobre el hotel Pimodan: "La primera vez que fui allí, no encontré diccionarios, ni un cuarto de trabajo, ni una mesa de escribir; tampoco había un comedor o una alacena o algo que recordase una vivienda puesta burguesamente" (THÉODORE DE BANVILLE, *Mes souvenirs*, pág. 82, París, 1882).

La necesidad, que así se disfraza, no es sólo material; concierne también a la producción poética. Las estereotipias en las experiencias de Baudelaire, la falta de mediación entre sus ideas, la inquietud pasmada en sus rasgos, señalaban que no tenía a su disposición esas reservas que abren al hombre un gran saber y una visión histórica amplia. «Como escritor Baudelaire tenía una gran deficiencia que él mismo no sospechaba: era ignorante. Lo que sabía, lo sabía a fondo; pero sabía pocas cosas. La historia, la fisiología, la arqueología, la filosofía, le fueron siempre ajenas... El mundo exterior le interesaba poco; tal vez lo advirtiera, pero desde luego no lo estudiaba» [13]. Está al alcance de la mano y además es justificado señalar, frente a estos críticos y otros semejantes [14], la necesaria y útil inaccesibilidad del que trabaja, las tramas idiosincrásicas imprescindibles en toda producción. Pero el estado de la cuestión presenta otro lado. Favorece la pretensión exagerada del que produce en nombre de un principio: el «creador». Y es ésta tanto más peligrosa cuanto que, adulando el sentido narcisista del que produce, defiende con preferencia los intereses de un orden social que le es hostil. El modo de vida del bohemio ha contribuido a poner en curso una superchería de lo creador a la que Marx sale al encuentro con una observación válida tanto para el trabajo espiritual como para el manual. En la primera proposición del proyecto del programa de Gotha, «El trabajo es la fuente de toda riqueza y de toda cultura», advierte críticamente: «Los burgueses tienen muy buenas razones para achacar al trabajo una fuerza creadora sobrenatural; porque de su condicionamiento natural se sigue que el hombre que no posee otra propiedad que su fuerza de trabajo tenga que ser en *cualquier estado social y cultural el esclavo de los otros* hombres que se han hecho propietarios de las condiciones laborales objetivas» [15]. Baudelaire poseyó poco de lo que

[13] MAXIME DU CAMP, *Souvenirs littéraires*, vol. 2, pág. 65, París, 1906.

[14] Cfr. GEORGES RENCY, *Physiognomies littéraires*, pág. 288, Bruselas, 1907.

[15] MARX, *Randglossen zum Program der Deutschen Arbeiterpartei*, ed. Korsch, pág. 22, Berlín, 1922.

forma parte de las condiciones objetivas del trabajo espiritual: desde la biblioteca hasta la casa, nada hubo a lo que, en el curso de su vida, que discurrió tanto fuera como dentro de París, no tuviese que renunciar. El 26 de diciembre de 1854 escribe a su madre: «Estoy habituado hasta tal grado a los padecimientos físicos; sé tan bien pasármelas con unos pantalones desgarrados y con una chaqueta por la que sopla el viento, ir tirando con dos camisas, arreglarme los zapatos agujereados con paja o con papel, que casi sólo siento como padecimientos los morales. Con todo, confesaré abiertamente que estoy a punto de no andar mucho, de no hacer movimientos muy repentinos, por miedo a romper mis cosas aún más de lo que están» [16]. De esta índole eran las más inequívocas de entre las experiencias que Baudelaire transfiguró en su imagen del héroe.

Por este tiempo el desposeído asoma bajo la imagen del héroe en otro pasaje; y asoma irónicamente. Es el caso de Marx. Hablando de las ideas de Napoleón I, dice: «El punto culminante de las "idées napoléoniennes"... es la preponderancia del ejército. El ejército era el "point d'honneur" de los pequeños campesinos, el que los transformaba en héroes». Pero bajo Napoleón III el ejército «ya no es la flor y nata de la juventud campesina, sino que es el sumidero del miserable proletariado campesino. En su mayor parte se compone de sustitutos..., igual que el segundo Bonaparte es un sustituto de Napoleón» [17]. La mirada que se aparta de este aspecto para volverse a la imagen del poeta gladiador sí que la encuentra, pero tras haber quedado deslumbrada unos segundos por la del merodeador (mercenario que «pelea» de otra manera), que vaga por ahí *. Son sobre todo dos famosas líneas de

[16] BAUDELAIRE, *Dernières lettres inédites à sa mère*, ed. Crépet, págs. 44 y ss., París 1926.

[17] MARX, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, ed. cit., págs. 122 y ss.

* Cfr. "Pour toi, vieux maraudeur / L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute" (I, pág. 89). Una de las pocas manifestaciones repelentes en la amplia literatura sobre Baudelaire, en gran parte por cierto descolorida, es el libro de un tal Peter Klassen. Para dicho libro, redactado en la terminología depravada del círculo de

Baudelaire las que con su síncopa imperceptible resuenan más claramente en esa cavidad social vacía de la que Marx habla. Concluyen la segunda estrofa del tercer poema de *Les petites vieilles*. Proust las acompaña con estas palabras: «il semble impossible d'aller au-delà [18].

«Ah! que j'en ai suivi, de ces petites vieilles!
Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant
Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,
Pensive, s'asseyait à l'écart sur un banc,

Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
Dont les soldats parfois innondent nos jardins,
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
Versent quelque héroïsme au coeur des citadins» [19].

Las charangas en las que tocaban los hijos de los campesinos empobrecidos, ésas que hacen sonar sus tonadas para la población pobre de la ciudad, procuran el heroísmo que en el término «quelque» esconde pudibundo su deshilachamiento y que es auténtico precisamente en ese gesto, heroísmo único que esa sociedad podía producir. En el pecho de sus héroes no habita ningún sentimiento que no tenga sitio en el de las pequeñas gentes que se reúnen en torno a la música militar.

Los jardines, de los que se habla en el poema como de «los nuestros», son los abiertos al habitante de la ciudad, cuya nostalgia vaga en vano alrededor de los grandes parques cerrados. El público que acude a ellos no es del todo el que se agita cerca del «flâneur». «Resulta im-

George y que representa a Baudelaire por así decirlo bajo el Casco de Acero, resulta característico que coloque en el centro de su vida la restauración ultramontana, a saber el momento "en que, según la mentalidad de un restablecido reinado por la gracia de Dios, se lleva al Santísimo rodeado de armas inmóviles y relucientes por las calles de París. Tiene ésta que haber sido una vivencia decisiva para toda su existencia". (Peter Klassen, *Baudelaire*, pág. 9, Weimar, 1931). Baudelaire tenía entonces seis años de edad.

[18] Marcel Proust, «A propos de Baudelaire», *Nouvelle Revue Française*, 1 de junio de 1921.

[19] I, pág. 104.

posible», escribía Baudelaire en 1851, «sea cual sea el partido al que se pertenezca, sean cuales fueren los prejuicios que le hayan alimentado a uno, no conmoverse ante el espectáculo de esa multitud enfermiza que respira el polvo de los talleres, tragando algodón, impregnándose de cerusa, de mercurio y de todos los demás venenos necesarios a la creación de las obras maestras... Esa multitud suspirante y lánguida a la que la tierra debe sus maravillas, y que siente correr por sus venas una sangre purpúrea e impetuosa, lanza una mirada larga y cargada de tristeza al sol y a la sombra de los grandes parques» [20]. Esa población es el transfondo en el que destaca el perfil del héroe. Baudelaire intituló a su manera la imagen que así se representa. Puso encima la palabra «modernité».

El héroe es el verdadero sujeto de la modernidad. Lo cual significa que para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica. Esta fue también la opinión de Balzac. Con ella se contraponen Balzac y Baudelaire al romanticismo. Los dos transfiguran las pasiones y la fuerza de resolución; el romanticismo, en cambio, la renuncia y la entrega. Aunque el nuevo modo de ver las cosas sea desde luego incomparablemente más ralo, incomparablemente más restrictivo en el lírico que en el novelista. Dos figuras retóricas muestran de qué manera. Ambas colocan al héroe ante el lector en su manifestación moderna. En Balzac el gladiador se convierte en viajante de comercio. El gran Gaudissart se prepara para trabajar la Touraine. Balzac describe sus preparativos y se interrumpe exclamando: « ¡Qué atleta, qué arena, qué armas: él, el mundo y su buena labia! » [21]. Baudelaire en cambio reconoce en el proletario al gladiador esclavo. Entre las promesas que el vino ha de cumplir para los desheredados, nombra la quinta estrofa de *L'âme du vin:*

[20] II, pág. 408.

[21] H. de Balzac, *L'illustre Gaudissart*, ed. Calmann-Lévy, pág. 5, París, 1892 (?).

«J'allumerai les yeux de ta femme ravie;
A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs
Et serai pour ce frêle athlète de la vie
L'huile qui raffermit les muscles des lutteurs» [22].

Lo que el trabajador a sueldo lleva a cabo en su labor diaria no es menos que lo que en la antigüedad ayudaba al gladiador para obtener fama y aplauso. Esta imagen es el tema de los temas en las mejores intuiciones de Baudelaire; procede de la cavilación sobre sus propias circunstancias. Un pasaje del *Salon de 1859* nos revela lo bien que él quería que se la considerase: «Cuando oigo poner por las nubes a hombres como Rafael o Veronese, con la visible intención de disminuir el mérito que se produjo después de ellos..., me pregunto si un mérito que por lo menos es igual al suyo... no es infinitamente más meritorio, puesto que se ha desarrollado de manera victoriosa en una atmósfera y en un terreno hostiles» [23]. Baudelaire gustaba de ensamblar sus tesis en el contexto extremosamente, diríamos que en una iluminación barroca. Era parte de su razón teórica de estado difuminar, cuando la había, su interdependencia. Casi siempre se aclaran esos tramos sombríos por medio de las cartas. Sin hacer necesario dicho procedimiento, el pasaje aducido de 1859 permite conocer claramente su interdependencia indudable con otro muy extraño de más de diez años antes. La siguiente cadena de reflexiones la reconstruye.

Las resistencias que lo moderno opone al natural impulso productivo del hombre están en una mala relación para con sus fuerzas. Es comprensible, si el hombre se va paralizando y huye hacia la muerte. Lo moderno tiene que estar en el signo del suicidio, sello de una voluntad heroica que no concede nada a la actitud que le es hostil. Ese suicidio no es renuncia, sino pasión heroica. Es la conquista de lo moderno en el ámbito de las pasiones *.

[22] I, pág. 119.
[23] II, pág. 239.

* Más tarde aparece en Nietzsche el suicidio bajo un punto de vista semejante: "No se condenará nunca lo bastante al cristianismo... por haber desvalorizado... el valor de un gran movimiento nihilista *purificativo* que estaba en marcha: siempre ha impedido *la hazaña del nihilismo*, el suicidio" (FRIEDRICH NIETZSCHE: *Werke*, ed Schlechta, vol. 3, pág. 792, Munich, 1956).

A saber, el suicidio como «passion particulière de la vie moderne» aparece en el pasaje clásico dedicado a la teoría de lo moderno. La muerte libre de los héroes antiguos es una excepción. «¿Dónde encontrar suicidios en los cuadros antiguos... si exceptuamos a Hércules en el monte Oeta, a Catón de Utica y a Cleopatra?» [24]. No como si Baudelaire los encontrase en los modernos; la referencia a Rousseau y a Balzac, que sigue a la frase citada, es insuficiente. Pero lo moderno mantiene presta la materia prima de esos cuadros y espera un maestro. Esa materia prima se deposita precisamente en las capas que destacan con toda claridad como fundamento de lo moderno. Los primeros apuntes para su teoría son de 1845. Por ese tiempo se hizo habitual en las masas trabajadoras la *representación del suicidio*. «Había alborotos por las copias de una litografía que representaba a un obrero inglés que, desesperado por no poder ganarse el pan, se quita la vida. Incluso un obrero llega a entrar en la casa de Eugène Sue y se ahorca en ella; tiene en la mano una nota: "He pensado que me sería más fácil morir bajo el techo del hombre que hace algo por nosotros y que nos ama"» [25]. Adolphe Boyer, un impresor, publica en 1841 un pequeño escrito: *De l'état des ouvriers et de son amélioration par l'organisation du travail*. Era una exposición mesurada que buscaba ganar para la asociación obrera a las antiguas corporaciones de operarios ambulantes presas en costumbres gremiales. No tuvo ningún éxito; el autor se quitó la vida y en una carta abierta exhortaba a sus compañeros de sufrimiento a seguirle. El suicidio pudo muy bien por tanto aparecer a los ojos de un Baudelaire como la única acción heroica que les quedaba en los tiempos de la reacción a las «multitudes maladives» de las ciudades. Quizá vio la muerte de Rethel, al que ad-

[24] II, pág. 113.
[25] CHARLES BENOIST, «L'homme de 1848», *Revue des deux mondes*, 1 de febrero de 1914.

miraba mucho, como un ágil dibujante ante el caballete, arrojando sobre el lienzo las maneras de morir de los suicidas. En lo que concierne a los colores de la estampa, la moda ofreció su paleta.

Desde la monarquía de julio comenzaron a prevalecer en los trajes masculinos el negro y el gris. Esta novedad ocupó a Baudelaire en el *Salon de 1845*. Y en la frase final de su escrito primerizo expone: «El pintor, el verdadero pintor será el que sepa arrancar a la vida actual su lado épico y hacernos ver y comprender, con el color o con el dibujo, lo grandes y poéticos que somos en nuestras corbatas y nuestros botines acharolados. ¡Ojalá puedan los verdaderos pioneros darnos el año próximo la alegría singular de celebrar la llegada de lo nuevo!»[26]. Y un año después: «Y en cuanto al traje, la cáscara del héroe moderno... ¿no tiene su belleza y encanto congénitos...? ¿No es el traje necesario a nuestra época que sufre y que lleva sobre sus hombros negros y flacos el símbolo de un *perpetuo duelo?* Advirtamos que el traje negro y la levita tienen no solamente su belleza política, que es la expresión de la igualdad universal, sino que tienen además su belleza poética, que es la expresión del alma pública: un inmenso desfile de sepultureros, sepultureros políticos, sepultureros enamorados, sepultureros burgueses. Todos celebramos un entierro. La librea uniforme de la desolación atestigua la igualdad; y en cuanto a los excéntricos, que denunciaban antes fácilmente a la vista los colores chillones, se contentan hoy con matices en el diseño, en el corte más que en el color. ¿No tienen su gracia misteriosa esos pliegues gesticulantes que juegan como serpientes alrededor de una carne mortificada?»[27]. Estas representaciones tienen parte en la honda fascinación que la mujer del soneto, que pasa vestida de luto, ejerce sobre el poeta. El texto de 1846 concluye así: «Porque los héroes de la Ilíada van en pos de vosotros, Vautrin, Rastignac, Birotteau. Y tú Fontanarès, que no te has atrevido a contar al público tus sufrimientos bajo el frac fúnebre y con-

[26] II, pág. 54.
[27] II, pág. 134.

vulsionado que todos endosamos. Y tú, Honoré de Balzac, tú, el más heroico, el más singular, el más romántico y el más poético entre todos los personajes que has sacado de tu regazo»[28].

Quince años más tarde el demócrata de Alemania del Sur Friedrich Theodor Vischer llega en su crítica de la moda masculina a intuiciones parecidas a las de Baudelaire. Sólo que cambia el acento; lo que en Baudelaire entra como tinta, como matiz en el prospecto crepuscular de lo moderno, es en Vischer un argumento lustroso que está a mano para la lucha política. Considerando la reacción dominante desde 1850 escribe Vischer: «Declararse partidario de los colores pasa por ridículo e ir ceñido pasa por infantil. ¿Cómo no iba a hacerse incolora, desmadejada y encogida la indumentaria?» Los extremos se tocan; la crítica política de Vischer se entrecruza, cuando acuña metáforas, con una imagen temprana de la fantasía de Baudelaire. En el soneto *L'Albatros* (que procede del viaje transoceánico del que se esperaba que mejorase al joven poeta), se reconoce Baudelaire en esos pájaros, cuyo desvalimiento sobre las planchas del barco donde los depositan los marineros, describe así:

«A peine les ont ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.
Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!»[30].

Vischer dice acerca de las mangas amplias del traje de chaqueta que caen sobre los puños: «Ya no son brazos, sino rudimentos de alas, romas alas de pingüino, aletas de pez, y al andar los movimientos de sus informes adictos se asemejan a un braceo, a un como remar, a una comezón, a un ir empujando loco y simplón»[31]. La misma visión del asunto, la misma imagen.

[28] II, pág. 136.
[29] FRIEDRICH THEODOR VISCHER, *Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode*, pág. 117, Stuttgart, 1861.
[30] I, pág. 22.
[31] VISCHER, *loc. cit.*, pág. 111.

Baudelaire determina más claramente el rostro de lo moderno, sin negar el signo de Caín sobre su frente: «... *la mayoría de los artistas que han abordado temas* modernos se han contentado con temas públicos y oficiales, con nuestras victorias y nuestro heroísmo político. Y encima lo hacen a regañadientes y porque se lo encarga el gobierno que les paga. Sin embargo, hay temas privados que son heroicos muy de otra manera. El espectáculo de la vida elegante y de miles de existencias flotantes que circulan por los subterráneos de una gran ciudad (criminales y muchachas «arrimadas»), la *Gazette des Tribunaux* y el *Moniteur*, nos prueban que no tenemos más que abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo» [32]. Aquí entra el «apache» en la imagen del héroe. En él tienen asiento los caracteres que Bounoure registra en la soledad de Baudelaire: «un noli me tangere, un enquistamiento del individuo en su diferencia» [33]. El «apache» abjura de las virtudes y de las leyes. Rescinde de una vez por todas el contrato social. Y así se cree separado del burgués por todo un mundo. No reconoce en él los rasgos del compinche, esos que muy pronto dibujará Hugo en *Les Châtiments* con poderosa eficacia. Cierto que a las ilusiones de Baudelaire debía dárseles un hálito de mayor alcance. Fundamentan la poesía del «apache». Son las de un género cuya validez no ha sido demolida en más de ochenta años. Baudelaire es el primero que abordó esa veta. El héroe de Poe no es el criminal, sino el detective. Por su parte Balzac conoce sólo al gran «outsider» de la sociedad. Vautrin experimenta la ascensión y la caída; como todos los héroes balzacianos tiene una carrera. La de criminal es una carrera como las otras. También Ferragus trama cosas grandes y hace planes a largo plazo; es de la casta de los carbonarios. El «apache», que durante toda su vida está referido a los arrabales de la sociedad y de la gran ciudad, antes de Baudelaire no tiene sitio alguno en la literatura. El *Vin de l'assassin*, la formulación más aguda de este tema en *Les Fleurs du mal*, se ha convertido

[32] II, pág. 134.
[33] BOUNOURE, «Abîmes de Victor Hugo», art. cit.

en punto de partida de un género parisino. Su taller fue el «Chat noir». La inscripción que llevaba en los primeros tiempos heroicos rezaba: «Passant, sois moderne».

En sus calles encuentran los poetas las basuras de la sociedad y en ésta su reproche heroico. Y así parece como si en su tipo más preclaro se estampase otro más bien grosero. En él calan hondo los rasgos del trapero que tan constantemente ocupó a Baudelaire. Un año antes de *Le Vin de chiffonniers* apareció una exposición en prosa de la figura: «Aquí tenemos a un hombre que deberá recoger las basuras del pasado día en la gran capital. Todo lo que la gran ciudad arrojó, todo lo que perdió, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha pisoteado, él lo registra y lo recoge. Coteja los anales del libertinaje, el Cafarnaún de la escoria; aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada; se porta como un tacaño con su tesoro y se detiene en los escombros que entre las mandíbulas de la diosa Industria adoptarán la forma de cosas útiles y agradables» [34]. Esta descripción es una única, prolongada metáfora del comportamiento del poeta según el sentir de Baudelaire. Trapero o poeta, a ambos les concierne la escoria; ambos persiguen solitarios su comercio en horas en que los ciudadanos se abandonan al sueño; incluso el gesto es en los dos el mismo. Nadar habla del «pas saccadé» [35] de Baudelaire; es el paso del poeta que vaga por la ciudad tras su botín de rimas; tiene también que ser el paso del trapero, que en todo momento se detiene en su camino para rebuscar en la basura con que tropieza. Hay muchos argumentos en favor de que Baudelaire haya querido disimuladamente poner de relieve ese parentesco. En cualquier caso esconde un presagio. Sesenta años más tarde aparece con Apollinaire un hermano del poeta que descendió hasta ser trapero. Es Croniamantal, el «poète assassiné», primera víctima del progrom que debía acabar en toda la tierra con la raza de los líricos.

Una luz dudosa se cierne sobre la poesía de los «apaches». ¿Los héroes de la gran ciudad son inmundicia?

[34] I, pág. 249.
[35] Cit. en FIRMIN MAILLARD, *La cité des intellectuels*, pág. 362, París, 1905.

¿O no es más bien héroe el poeta que edifica su obra con esa materia? *. La teoría de lo moderno concede ambas cosas. Pero el Baudelaire viejo insinúa en un poema tardío, *Les plaintes d'un Icare*, que ya no siente con la casta de hombres entre los que de joven buscaba héroes:

> «*Les amants des prostituées*
> *Sont heureux, dispos et repus;*
> *Quant à moi, mes bras sont rompus*
> *Pour avoir étreint des nuées*» [36].

El poeta que, como dice el título del poema, ocupa el lugar del héroe antiguo, ha tenido que evitar al héroe moderno, cuyas hazañas refiere la *Gazette des Tribunaux* **. En realidad esa renuncia está ya apuntada en el concepto del héroe moderno. Está éste predeterminado a hundirse, y para exponer que ésto es necesario no es preciso que surja un trágico. Pero lo moderno termina cuando alcanza su derecho. Entonces se le hará prueba. Después de su fin, se probará si puede convertirse algún día en antigüedad.

Baudelaire percibió esta cuestión constantemente. La antigua pretensión de inmortalidad la experimentó como pretensión de ser alguna vez leído como un escritor antiguo. El acotamiento de la tarea artística en general es para él que «toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad» [37]. Gustave Kahn percibe muy certeramente en Baudelaire un «refus de l'occasion, tendu par la nature du prétexte lyrique» [38]. La consciencia de su tarea era lo que le hacía ser esquivo a ocasiones y pretextos. En la época que le tocó en suerte nada le parece estar más cerca del «cometido» del héroe antiguo, de los «trabajos» de

* Baudelaire abrigó largo tiempo la intención de presentar dicho ambiente en novelas. Entre las cosas que dejó inéditas encontramos huellas en figuras de títulos: "Les enseignements d'un monstre", "L'entreteneur", "La femme malhonnête".

[36] I, pág. 193.

** Tres cuartos de siglo después cobró nueva vida la confrontación del mamporrero con el literato.

[37] II, pág. 336.
[38] G. Kahn, *loc. cit.*, pág. 15.

Hércules, como la tarea que él mismo se impuso como propia: configurar lo moderno.

Entre todas las relaciones en las que lo moderno se adentra, ésta para con la antigüedad es notable. Para Baudelaire quien la representa es Victor Hugo. «La fatalidad le arrastró... a transformar la oda antigua y la antigua tragedia... en los poemas y dramas que conocemos» [39]. Lo moderno designa una época; y designa a la vez la fuerza que trabaja en dicha época por asemejarla a la antigüedad. De mala gana y en casos contados la reconoció Baudelaire en Hugo. Wagner en cambio le parecía un efluvio sin barreras ni falsificaciones de esa fuerza. «Al escoger sus temas y su método dramático se acerca Wagner a la antigüedad, y por la energía apasionada de su expresión es actualmente el representante más auténtico de la naturaleza moderna» [40]. Esta frase contiene «in nuce» la teoría baudelairiana del arte moderno. Según ella la ejemplaridad de la antigüedad se limita a la construcción; la sustancia y la inspiración de la obra son asunto de la «modernité». «Desgraciado aquel que en la antigüedad estudie otra cosa que el arte puro, la lógica, el método general. Para sumergirse mucho en todo ello... abdicará de los privilegios que le proporciona la circunstancia» [41]. Y en las frases finales del ensayo sobre Guy dice: «Buscó por doquier la belleza pasajera, fugaz, de la vida presente, el carácter de lo que el lector nos ha permitido llamar la modernidad» [42]. La doctrina se presenta así como en un resumen: «Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable... y de un elemento relativo, circunstancial que será, si se quiere, en parte o todo entero, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este segundo elemento... el primero sería indigerible, inapreciable, no adaptado y no apropiado a la naturaleza humana» [43]. No puede afirmarse que esto sea cosa profunda.

La teoría del arte moderno es el punto más débil en

[39] II, pág. 580.
[40] II, pág. 508.
[41] II, pág. 337.
[42] II, pág. 363.
[43] II, pág. 326.

la visión que de lo moderno tiene Baudelaire. Esta última pone de bulto los temas modernos; asunto de la primera hubiese sido el careo con el arte antiguo. Pero Baudelaire jamás intentó algo semejante. Su teoría no se ha hecho con la renuncia, que en su obra aparece como una deficiencia de la naturaleza y de la ingenuidad. Expresión de su apocamiento es su dependencia, hasta en la formulación, de Poe. Su orientación polémica es otra; se destaca del fondo gris del historicismo, del alejandrinismo académico que entró en boga con Villemain y Cousin. Ninguna de sus reflexiones estéticas ha expuesto lo moderno en su imbricación con la antigüedad, tal y como ocurre en ciertos poemas de *Les Fleurs du mal*.

Entre ellos está en primer lugar el poema *Le cygne*. No en vano es alegórico. Esta ciudad, que está en constante movimiento, se pasma. Se hace quebradiza como el vidrio, pero también como el vidrio transparente de su propia significación. («La forme d'une ville / Change plus vite, hélas!, que le coeur d'un mortel»)[44]. La figura de París es frágil; está cercada por emblemas de la fragilidad. De criaturas frágiles: la negra y el cisne; y de fragilidad histórica: Andrómaca, «viuda de Héctor y mujer de Heleno». El rasgo común es el duelo por lo que fue y la desesperanza por lo que vendrá. París, siempre que ocurre en *Les Fleurs du mal*, lleva su marca. El *Crépuscule du matin* es el sollozo de alguien que se despierta imitado en el material de una ciudad; *Le soleil* muestra a la ciudad deshilachada como un antiguo tejido a la luz del sol; el anciano que resignadamente coge cada día su instrumento de trabajo, porque ni en la ancianidad le han dejado las preocupaciones, es la alegoría de la ciudad y las viejas —*Les petites vieilles*— son sus únicos habitantes espiritualizados. Que estos poemas hayan atravesado impunes los decenios, se lo deben a una reserva protectora. Es la reserva frente a la gran ciudad. Y los distingue de casi todos los poemas que sobre este tema han venido después. Para captar lo que aquí se ventila, basta una estrofa de Verhaeren:

[44] I, pág. 99.

«Et qu'importent les maux et les heures démentes
Et les cuves de vice où la cité fermente
Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles
Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté
Qui soulève vers lui l'humanité
Et la baptise au feu des nouvelles étoiles»[45].

Baudelaire no conoce semejantes perspectivas. Su idea de la caducidad de la gran ciudad está en el origen de la duración de los poemas que ha escrito sobre París.

El poema *Le cygne* también está dedicado a Hugo; tal vez a uno de los pocos, cuya obra, según le parecía a Baudelaire, sacaba a luz una nueva antigüedad. En cuanto pueda hablarse de ello, en Victor Hugo la fuente de inspiración es fundamentalmente diversa de la de Baudelaire. A Hugo le es ajena la capacidad de entumecimiento que, si el concepto biológico es admisible, se manifiesta en la poesía de Baudelaire mil veces como una especie de mímesis de la muerte. Por el contrario, de Hugo popodemos decir que tenía una disposición ctónica. Sin que la aluda con precisión, la hace valer Charles Péguy en las frases siguientes. De ellas resulta cómo hay que buscar la diferencia entre la concepción de la antigüedad de Hugo y la de Baudelaire. «De eso hay que estar seguros: cuando Hugo veía al mendigo en el camino... le veía tal y como es, tal y como realmente es... mendigo antiguo en el camino antiguo, antiguo suplicante. Cuando veía el revestimiento de mármol de una chimenea o el enladrillado con cemento en una de nuestras chimeneas modernas, los veía como lo que son, a saber, la piedra del hogar. La piedra del hogar antiguo. Cuando veía la puerta de una casa y el umbral, que corrientemente es una piedra tallada, reconocía en esa piedra la línea antigua: la línea del umbral santo»[46]. No hay comentario mejor para el siguiente pasaje de *Les Misérables:* «Los establecimientos del Faubourg Saint-Antoine se asemejaban a las tabernas del Aventino, que están levantadas sobre la cueva de la

[45] Emile Verhaeren, *Les villes tentaculaires*, pág. 119, París, 1904.
[46] Charles Péguy, *Oeuvres de prose*, pág. 388, París, 1916.

Sibila y en vinculación con los astros santos; las mesas de esas tabernas eran casi trípodes, y Ennio habla del vino sibilino que allí se bebía»[47]. El ciclo de poemas de Hugo *A l'arc de triomphe*, en el cual aparece por vez primera la imagen de una «antigüedad parisina», proviene de la misma manera de ver las cosas. La glorificación de ese monumento parte de la visión de una «campiña» parisina, de una «immense campagne» en la que sólo perduran tres monumentos de la ciudad derruida: la Sainte-Chapelle, la columna de Vendôme y el Arco de Triunfo. La suma importancia que este ciclo tiene en la obra de Victor Hugo corresponde al lugar que ocupa en el surgimiento de una imagen del París del siglo diecinueve conformada a la antigüedad. Baudelaire la conoció sin duda alguna. Procede del año 1837.

Ya siete años antes anota el historiador Friedrich von Raumer: «Desde la torre de Notre-Dame abarcaba ayer la inmensa ciudad; ¿quién ha edificado la primera casa?; ¿cuándo se derrumbará la última y aparecerá el suelo de París como el de Tebas y Babilonia?»[48]. Hugo ha descrito este suelo tal y como será cuando un día «esta ribera, en la que el agua rompe en resonantes arcadas, sea devuelta a los susurrantes y encorvados juncos»[49]:

«Mais non, tout sera mort. Plus rien dans cette plaine
Qu'un peuple évanoui dont elle est encore pleine»[50].

Cien años después de Raumer, Léon Daudet contempla París desde el Sacré-Coeur, otro lugar elevado de la ciudad. En sus ojos se refleja, en una contracción terrorífica, la historia de lo moderno hasta el momento presente: «Desde arriba se ve esta aglomeración de palacios, monumentos, casas y barracas, y se tiene el sentimiento de que están predestinados a una o varias catástrofes metereológicas o sociales... He pasado horas en Fourvières con la

[47] Victor Hugo, *op. cit., Les Misérables*, pág. 55.
[48] Friedrich von Raumer, *Briefe aus Paris und Frankreich im Jahre 1830*, vol. 2, pág. 127, Leipzig, 1831.
[49] Victor Hugo, *op. cit.*, Poésie III, París, 1880.
[50] *Ibíd.*

mirada sobre Lyon, en Notre-Dame de la Garde con la mirada sobre Marsella, en el Sacré-Coeur con la mirada sobre París... Lo que se percibía más claramente desde esas alturas era la amenaza. Las aglomeraciones de hombres son amenazadoras... El hombre necesita del trabajo, cierto, pero también tiene otras necesidades... Entre otras necesidades tiene la del suicidio, que se afinca en él y en la sociedad que le forma; y es más fuerte que su instinto de conservación. Por eso, cuando se mira desde arriba, desde Fourvières, Notre-Dame de la Garde, el Sacré-Coeur, se admira uno de que Lyon, Marsella, París existan todavía»[51]. Este es el rostro que, en el siglo presente, recibe la «passion moderne» que Baudelaire reconocía en el suicidio.

La ciudad de París entra este siglo en la figura que le dio Haussmann. Puso por obra su revolución de la imagen de la ciudad con los medios más modestos que imaginarse pueda: palas, picos, palancas y cosas parecidas. ¡Y cuál fue la destrucción que provocaron medios tan limitados! ¡Y cómo han crecido desde entonces con las grandes ciudades los medios de acomodarlas al suelo! ¡Qué imágenes del porvenir no provocan! Los trabajos de Haussmann llegaron a su punto culminante. Barrios enteros fueron derribados. En una tarde del año 1862 se encontraba Maxime Du Camp en el Pont-Neuf. No lejos de la tienda de su óptico esperaba sus anteojos. «El autor, que estaba en el umbral de una cierta edad, experimentó uno de esos momentos en los que el hombre, cavilando sobre su vida ya transcurrida, ve reflejada en todo su propia melancolía. La escasa disminución de la agudeza de su vista, que le había llevado a visitar al óptico, le recordó la inevitable caducidad de todas las cosas humanas... Le vino de repente el pensamiento, a él que había vagado lejos por Oriente, que era versado en páramos cuya arena es polvo de muertos, de que esta ciudad, que le rodeaba con sus ruidos, tendría que morir un día como tantas otras capitales... habían muerto. Se le ocurrió qué extraordinario interés pondríamos hoy en una representa-

[51] Léon Daudet, *Paris vécu*, vol. I, pág. 220, París, 1929.

ción exacta de Atenas en tiempo de Pericles, de Cartago en tiempo de Barca, de Alejandría en tiempo de los Ptolomeos, de Roma en tiempo de los Césares... Gracias a una inspiración a modo relámpago, que es la que a veces nos ayuda en un tema extraordinario, concibió el plan de escribir sobre París el libro que los historiadores de la antigüedad no habían escrito sobre su ciudad... Ante su mirada interior apareció la obra de su edad madura»[52]. En el poema de Hugo *A l'arc de triomphe*, en la gran exposición técnico-administrativa que Du Camp hizo de su ciudad, se reconoce la misma inspiración que fue decisiva para la idea de lo moderno en Baudelaire.

Haussmann puso manos a la obra en 1859. Proyectos de ley le habían abierto camino y su necesidad se sentía desde tiempo ha. En la obra citada escribió Du Camp: «Después de 1848 París estaba a punto de convertirse en inhabitable. La constante expansión de la red del ferrocarril... apresuraba el tráfico y el crecimiento de la población urbana. Las gentes se ahogaban en las antiguas y estrechas callejuelas, sucias y retorcidas, en las que no tenían más remedio que sentirse acorraladas»[53]. Al comienzo de los años cincuenta la población parisina se iba haciendo a la idea de una gran limpieza inevitable de la imagen de la ciudad. Podemos suponer que en su período de incubación dicha limpieza influyera con fuerza sobre una fantasía importante, que influyera incluso con más vigor que el aspecto de los trabajos urbanísticos realizados. «Les poëtes sont plus inspirés par les images que par la présence même des objets», dice Joubert[54]. Lo mismo pasa con los artistas. Se hace imagen eso de lo cual se sabe que pronto no estará ante nosotros. Y así ocurrió con las calles parisinas en aquel tiempo. En todo caso la obra, cuya dependencia subterránea con la gran revolución de París es

[52] PAUL BOURGET, «Discours académique du 13 juin 1895, Succesion à Maxime Du Camp», *L'anthologie de l'Académie française*, vol. 2, págs. 191 y ss., París, 1921.

[53] MAXIME DU CAMP, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle*, vol. 6, pág. 253, París, 1886.

[54] JOSEPH JOUBERT, *Pensées, précédées de sa correspondance*, vol. 2, pág. 267, París, 1883.

absolutamente indudable, estaba acabada años antes de ser ésta emprendida. Eran las vistas de París del aguafortista Meryon. A nadie impresionaron tanto como a Baudelaire. No le movía, como movía los sueños de Hugo, la visión arqueológica de la catástrofe. Según él la antigüedad tenía que surgir de pronto, tal una Atenas de la cabeza de Zeus incólume, de una incólume modernidad. Meryon sacó a la luz el rostro antiguo de la ciudad, sin abandonar uno solo de sus adoquines. Esta visión del asunto es la que incansablemente sugestionaba a Baudelaire cuando pensaba en lo moderno. Admiraba a Meryon apasionadamente.

Ambos tenían afinidades electivas. Su año de nacimiento es el mismo; la muerte les distancia sólo unos meses. Ambos murieron en soledad y gravemente dañados; Meryon, demente en Charenton, y Baudelaire, sin habla, en una clínica privada. La fama de ambos se abrió camino tarde. Baudelaire fue casi el único que se interesó por Meryon cuando éste vivía *. Pocas hay entre sus páginas en prosa que puedan medirse con el breve texto sobre Meryon. Tratando de Meryon, honra a lo moderno; pero honra en él el rostro antiguo. Porque también en Meryon se interpenetran la antigüedad y lo moderno; también en él se presenta con toda nitidez esa forma de deslumbramiento, la alegoría. En sus planchas el rótulo es importante. La demencia entra en el texto y su oscuridad no hace sino subrayar su «significación». Los versos de Meryon bajo la vista del Pont-Neuf están como interpretación, sin perjuicio de su sutilidad, en vecindad estrecha de *Le Squelette laboureur:*

«Ci-gît du vieux Pont-Neuf
L'exacte ressemblance
Tout radoubé de neuf
Par récente ordonnance.
O savants médecins,
Habiles chirurgiens,

* En el siglo XX Meryon encontró un biógrafo en Gustave Geffroy. No es casualidad que la obra maestra de este autor sea una biografía de Blanqui.

De nous pourquoi ne faire
Comme du pont de pierre» [55]*.

Gustave Geffroy acierta en su centro a la obra de Meryon y acierta también su parentesco con Baudelaire; pero sobre todo acierta la fidelidad en la reproducción de la ciudad de París, que pronto se convertiría en un campo de ruinas, al buscar la singularidad de esas estampas «en que por mucho que estén elaboradas inmediatamente, según la vida, dan impresión de una vida transcurida ya, que está muerta o que va a morir» [56]**. El texto de Baudelaire sobre Meryon da a entender subrepticiamente la importancia de esta antigüedad parisina. «Raras veces hemos visto representada con más poesía la solemnidad natural de una gran ciudad. La majestuosidad de las piedras acumuladas, los campanarios señalando al cielo con el dedo, los obeliscos de la industria vomitando contra el firmamento sus coaliciones de humos ***, los andamiajes prodigiosos de los monumentos en reparación que sobre el cuerpo sólido de la arquitectura aplican su arquitectura de un día paradójica, arácnidamente bella, el cielo brumoso cargado de cólera y de rencor, la profundidad de las perspectivas que aumentan si se piensa en los dramas que

[55] Cit. Gustave Geffroy, *Charles Meryon*, pág. 2, París, 1926.

* Meryon comenzó como oficial de marina. Su último grabado representa el Ministerio de Marina en la Place de la Concorde. Un séquito de caballos, carruajes y delfines se precipita sobre el Ministerio. No faltan los barcos y los animales marinos tampoco faltan: también puede verse alguna que otra criatura de forma humana en semejante tropel. Geffroy encuentra la "significación" sin forzar nada y sin detenerse en la forma de la alegoría: "Sus sueños asaltaban ese edificio que era tan firme como una fortaleza. Allí se registraron en su juventud, cuando todavía estaba en plena marcha, los datos de su carrera, de su servicio. Y ahora se despide de esta ciudad, de esta casa por las que tanto ha sufrido" (Gustave Geffroy, *Charles Meryon, op. cit.*, pág. 161.

[56] *Ibid.*

** Parte más que decisiva en este arte tiene la voluntad de conservar el "rastro". El título de Meryon para la serie de sus grabados muestra una piedra resquebrajada con las huellas impresas de formas de plantas antiguas.

*** Cfr. la observación, preñada de reproches, de Pierre Hamp: "El artista... admira las columnas del templo babilónico y desprecia la chimenea de la fábrica." (Pierre Hamp, "La littérature image de la société", en *Encyclopédie française*, vol. 16, París, 1935).

contienen. No olvida ninguno de los elementos complejos de que se compone el doloroso y magnífico ornato de la civilización» [57]. Entre los planes, cuyo fracaso hay que lamentar como una pérdida, debe contarse el del editor Delâtre, que quería publicar una serie de Meryon con textos de Baudelaire. Fue cosa del grabador que no se escribiesen estos textos; no logró ser capaz de imaginarse la tarea de Baudelaire más que como un inventario de las casas y las ramificaciones de calles que él reproducía. Si Baudelaire se hubiese puesto a esta labor, sería entonces más sensible de como hoy se lee la frase de Proust sobre «el papel de las antiguas ciudades en la obra de Baudelaire y el color escarlata que esporádicamente le comunican» [58]. Entre esas ciudades, Roma ocupa el primer puesto. En una carta a Leconte de Lisle confiesa su «natural predilección» por dicha ciudad. Es probable que esa predilección le venga de los paisajes de Piranesi en los que las ruinas no restauradas aparecen a una con la nueva ciudad.

Así comienza el soneto que figura como poema trigésimo noveno de *Les Fleurs du mal:*

> *«Je te donne ces vers afin que si mon nom*
> *Aborde heureusement aux époques lointaines,*
> *Et fait rêver un soir les cervelles humaines,*
> *Vaisseau favorisé par un grand aquilon,*
>
> *Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,*
> *Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon»* [59].

Baudelaire quería ser leído como un antiguo. Su exigencia venció extraordinariamente pronto. Porque ya ha llegado el futuro lejano, ya han llegado las «époques lointaines» de las que habla el soneto, tantos decenios después de su muerte como siglos hubiese pensado Baudelaire. Cierto que París está aún en pie; y las grandes tendencias del desarrollo social son todavía las mismas. Pero cuanto más consistentes son éstas, tanto más caduco es todo lo

[57] II, pág. 293.
[58] Proust, *loc. cit.*, pág. 656.
[59] I, pág. 53.

que hubo en su experiencia, lo que ha estado bajo el signo de lo «verdaderamente nuevo». Lo moderno es lo que menos ha seguido pareciéndose a sí mismo; y la antigüedad, que debía esconderse en lo moderno, representa en realidad la imagen de lo anticuado. «Bajo las cenizas encontraremos de nuevo Herculanum; pero unos pocos años entierran las costumbres de una sociedad mejor que todo el polvo del volcán»[60].

La antigüedad de Baudelaire es la romana. Sólo en un pasaje penetra la antigüedad griega en su mundo. Grecia es para él la imagen de la heroína digna y capaz de ser transpuesta a lo moderno. Nombres griegos —Delphine e Hippolyte— llevan las figuras femeninas en uno de los más grandes y célebres poemas de *Les Fleurs du mal*. Está dedicado al amor lésbico. La lesbiana es la heroína de lo moderno. En ella una imagen erótica central en Baudelaire —la mujer que habla de dureza y de masculinidad— está penetrada por una imagen histórica, la de la grandeza en el mundo antiguo. El puesto de la mujer lesbiana es inconfundible en *Les Fleurs du mal*. Así se explica por qué Baudelaire pensó durante largo tiempo en *Les lesbiennes* como título. Por lo demás Baudelaire está muy lejos de haber descubierto a la lesbiana para el arte. Balzac ya la conocía en su *Fille aux yeux d'or;* Gautier en *Mademoiselle de Maupin;* Delatouche en *Fragoletta*. Baudelaire la encuentra también en Delacroix; un poco encubiertamente habla en la crítica de sus cuadros de «la mujer moderna en su manifestación heroica, en el sentido infernal o divino»[61].

El tema está asentado en el saintsimonismo que con frecuencia ha valorado en sus veleidades culturales la idea de lo andrógino. Entre ellas cuenta el templo que debía resplandecer en la «ciudad nueva» de Duveyrier. Un adepto de la escuela dice de él: «El templo ha de exponer lo andrógino, un hombre y una mujer... Igual distribución debe preverse para toda la ciudad, incluso para todo el reino y para la tierra entera: procurará el hemisferio del

[60] BARBEY D'AUREVILLY, *Du dandysme et de G. Brummel. Memoranda*, pág. 30, París, 1887.
[61] II, pág. 162.

hombre y de la mujer»[62]. En los procesos del pensamiento de Claire Demar se capta mejor que en esta arquitectura, nunca edificada, la utopía saintsimoniana según su contenido antropológico. Pero Claire Demar ha sido olvidada por las fantasías de Enfantin que sí han dejado grandes huellas. El manifiesto que ella nos legó está más cerca de la médula de la teoría saintsimoniana, a saber, la hipóstasis de la industria como fuerza que mueve al mundo, que el mito de la madre de Enfantin. También en su texto se trata de la madre, pero con una opinión esencialmente distinta de las que irrumpieron en Francia para buscarla luego en Oriente. Su fuerza y su apasionamiento la hacen estar aislada en la literatura de nuestro tiempo, ampliamente ramificada, que tiene que habérselas con el futuro de la mujer. Apareció con el título *Ma loi d'avenir*. En su capítulo final se dice: «¡Nada de maternidad! ¡Nada de ley de la sangre! Yo digo: que no haya ya maternidad. Si un día la mujer... se libera de los hombres, que le pagan el precio de su cuerpo..., tendrá que agradecer su existencia... únicamente a su propio poder creativo. Además tendrá que dedicarse a una obra y cumplir una función... Tenéis por tanto que resolveros a pasar al recién nacido del pecho de la madre natural al brazo de la madre social, al brazo del ama estatal. Al niño se le educará mejor así... Porque sólo entonces y no antes se desligarán por ellos mismos hombre, mujer y niño de la ley de la sangre, de la ley que explota a la humanidad»[63].

He aquí, pues, cómo se acuña en su versión original la imagen de la mujer heroica que acogió Baudelaire. No fueron los escritores los primeros que llevaron a cabo su variación lesbiana, sino que ocurrió en el mismo círculo saintsimoniano. Lo que como testimonio entraría en discusión, no está muy bien tratado por los cronistas de la escuela. Con todo poseemos la curiosa confesión siguiente de una mujer que profesaba la doctrina de Saint-Simon: «Comencé a amar a mi prójimo la mujer igual que a mi

[62] HENRY-RENÉ DE ALLEMAGNE, *Les Saint-Simoniens 1827-1837*, pág. 310, París, 1930.
[63] CLAIRE DEMAR, *Ma loi d'avenir. Ouvrage posthume publié par Suzanne*, pág. 58, París, 1834.

prójimo el hombre... Dejé al hombre su fuerza física y la índole de inteligencia que le es propia, pero junto a él puse como de igual valor la belleza corporal de la mujer y sus específicos dones espirituales» [64]. Una reflexión crítica de Baudelaire que no hubiese sido fácil pasar por alto, suena como un eco de la anterior. Está dedicada a la primera heroína de Flaubert «...y que Madame Bovary, por todo lo que en ella hay de más ambicioso, de más enérgico y también de más soñador, ha seguido siendo un hombre. Como Pallas armada, salida del cerebro de Zeus, esta curiosa criatura andrógina ha conservado todas las *seducciones de un alma viril en un encantador cuerpo* femenino» [65]. Y más adelante sobre el escritor mismo: «Todas las mujeres intelectuales le agradecerán que haya elevado a la pequeña hembra a tan alto poder, tan lejos del animal puro y tan cerca del hombre ideal, y que la haya hecho participar de este doble carácter de cálculo y ensueño que constituye el ser perfecto» [66]. Con un golpe de mano, que eso era muy suyo, eleva Baudelaire a heroína a la esposa del pequeño burgués de Flaubert.

En la poesía de Baudelaire hay un buen número de hechos importantes y patentes que no han sido considerados. Entre ellos cuenta la orientación contrapuesta de los dos poemas lésbicos que se siguen en *Epaves*. *Lesbos* es un himno al amor lesbiano; *Delphine et Hippolyte* por el contrario es una condenación, si bien vibrante de lástima, de esa pasión.

«Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste?
Vierges au coeur sublime, honneur de l'archipel,
Votre religion comme une autre est auguste,
Et l'amour se rira de l'enfer et du ciel! [67].

Así se dice en el primer poema; y en el segundo:

[64] Cit. MILLARD, *La légende de la femme émancipée*, pág. 65, París, (s. d.)
[65] II, pág. 445.
[66] II, pág. 448.
[67] I, pág. 157.

«Descendez, descendez, lamentables victimes,
Descendez le chemin de l'enfer éternel! [68].

La escisión sorprendente se explica de este modo: mientras que Baudelaire veía a la mujer lesbiana no como un problema, problema social, problema de disposición natural, podría decirse que como prosista no tomaba ninguna posición al respecto. Tenía sitio para ella en la imagen de lo moderno; no la reconocía en la realidad. Por eso escribe con toda espontaneidad: «Hemos conocido a la *mujer-autor filántropo*..., a la *poetisa republicana*, *poetisa* del porvenir, fourierista o saintsimoniana *, y nuestros ojos... no han podido acostumbrarse a todas esas fealdades acompasadas..., a todos esos sacrilegios que no son sino malas imitaciones del espíritu masculino» [69]. Sería descaminado suponer que se le hubiese ocurrido nunca salir públicamente en defensa de la mujer lesbiana. Así lo prueban las propuestas que hace a su abogado para su defensa en el proceso contra *Les Fleurs du mal*. No separa la *proscripción* burguesa de la *naturaleza* heroica de dicha pasión. El «descendez, descendez, lamentables víctimes» es la última palabra que Baudelaire grita a la mujer lesbiana. La abandona en su hundimiento. Es insalvable, porque la confusión no se desliga de ella en la concepción de Baudelaire.

El siglo diecinueve comenzó a utilizar a la mujer, fuera de la casa y sin miramientos, en el proceso de producción. Predominantemente lo hizo de una manera primitiva; la colocaba en fábricas. En el curso del tiempo tenían que aparecer en ella rasgos masculinos. El trabajo en la fábrica la condicionaba y resultaba patente que la dislocaba también. Las formas superiores de la producción, además de la lucha política en cuanto tal, podían favorecer de forma más noble rasgos masculinos. Quizá haya que entender en este sentido el movimiento de las vesubianas. Puso a disposición de la revolución de febrero un

* Tal vez sea esto una alusión a *Ma loi d'avenir* de Claire Demar.
[68] I, pág. 161.
[69] II, pág. 534.

cuadro compuesto de mujeres. En los estatutos se dice: «Nos llamamos vesubianas, declarando con ello que en cada mujer de las nuestras opera un volcán revolucionario»[70]. En semejante modificación del habitus femenino cobraron vigencia tendencias que ocuparon la fantasía de Baudelaire. No sería sorprendente que su honda idiosincrasia en contra del embarazo desempeñase también su papel *. La masculinización de la mujer habla en su favor. Baudelaire, por tanto, afirmó el proceso. A la vez que le importaba redimirlo del dominio económico. Y así consiguió dar a esta dirección evolutiva un acento puramente sexual. Lo que nunca pudo perdonar a George Sand fue quizá que hubiese profanado por su aventura con Musset los rasgos de una mujer lesbiana.

La atrofia del elemento «prosaico», que se acuña en la posición de Baudelaire respecto de la mujer lesbiana, también es característica en otras composiciones. Extrañaba a observadores atentos. En 1895 escribe Jules Lemaître: «Estamos ante una obra llena de ardides y de contradicciones intencionadas... En el mismo momento en que se complace en la descripción más crasa de los más desconsoladores detalles de la realidad, se explaya en un espiritualismo que nos desvía lejos de la impresión inmediata que las cosas nos producen... La mujer le vale a Baudelaire como esclava o como animal, pero le dedica... las mismas honras que se le tributaron a la Santísima Virgen... Maldice el "progreso", siente horror por la industria del siglo, y sin embargo disfruta de la nota especial que esa industria ha aportado a nuestra vida actual... Creo que lo específicamente baudelairiano consiste en aunar siempre dos maneras opuestas de reacción..., podríamos decir que una pasada y una presente. Una obra maestra de la voluntad..., la última novedad en el terreno de la

[70] *Paris sous la République de 1848. Exposition de la Bibliothèque et de travaux historiques de la ville de Paris*, pág. 28, París, 1909.

* Un fragmento de 1844 (I, pág. 213) resulta clave en este punto. El conocido dibujo a pluma que Baudelaire hizo a su amante muestra una manera de andar que se asemeja sorprendentemente a la de una embarazada. Lo cual nada prueba en contra de la idiosincrasia.

8

vida de los sentimientos»[71]. Estaba en el sentir de Baudelaire representarse esa actitud como gran hazaña de la voluntad. Pero su reverso es una falta de convicción, de clarividencia, de constancia. En todas sus emociones estaba Baudelaire expuesto a un cambio súbito, cambio a manera de choque. Tanto más atractiva se imaginaba otra manera de vivir en los extremos. Esta se forma en los encantamientos que proceden de muchos de sus versos perfectos; en algunos de ellos llega hasta a nombrarse.

«Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde»[72].

Un ritmo de cuna es el de esta célebre estrofa; su movimiento capta a los barcos que están anclados en el canal. Baudelaire añoraba ser acunado entre los extremos, como es privilegio de los barcos. La imagen de éstos emerge cuando se ventila su profunda, acallada y paradójica imagen central: ser llevado por lo grande, ser acogido en lo grande. «Esos navíos, bellos y grandes, balanceándose (contoneándose) en las aguas tranquilas, navíos robustos, de aspecto desocupado y nostálgico, ¿no están diciéndonos con un mudo lenguaje: cuándo partimos hacia la felicidad?»[73]. En los barcos se aúnan la despreocupación y la disposición pronta a una potencia extrema. Lo cual les proporciona una significación secreta. Hay una constelación especial en la que también en el hombre se unen grandeza e indolencia. Y esa constelación es la que impera sobre la existencia de Baudelaire. El la descifró y la llamó «lo moderno». Y cuando se pierde en el espectáculo de los barcos en la rada, lo hace para entresacarles una alegoría.

[71] LEMAÎTRE, *Les contemporains, op. cit.*, IV[e] série, pág. 29.
[72] I, pág. 67.
[73] II, pág. 630.

El héroe es tan fuerte, tan inspirado, tan armónico, tan bien hecho como esos veleros. En vano, sin embargo, le hace señas el alta mar. Porque sobre su vida hay una mala estrella. Lo moderno se prueba como su catástrofe. El héroe no está previsto en ello; lo moderno no tiene utilización alguna para ese tipo. Le amarra seguro y para siempre en el puerto; le entrega a un eterno no hacer nada. En esta última encarnación se presenta el héroe como dandy. Si tropezamos con una de esas figuras, perfectas gracias a la fuerza y al sosiego de sus gestos, nos diremos: «he aquí tal vez un hombre rico, aunque con más seguridad será un Hércules sin trabajos» [74]. Da la impresión de que es su grandeza la que le mantiene. Y así se entiende que Baudelaire creyese que en ciertas horas su vagabundeo estaba revestido de la misma dignidad que el tenso esfuerzo de su potencia poética.

Baudelaire se representa al dandy como un descendiente de grandes antepasados. Para él es el dandysmo «el último resplandor del heroísmo en la época de las decadencias» [75]. Se complace en descubrir en Chateaubriand una referencia a dandys indios, testimonio de los florecientes tiempos de antaño de aquellas tribus. En realidad resulta imposible pasar por alto que los rasgos que se reúnen en el dandy llevan una signatura histórica muy determinada. El dandy es una creación de los ingleses que mantenían la batuta en el comercio mundial. En manos de las gentes de la bolsa londinense estaba la red comercial que abarcaba todo el globo terráqueo; sus mallas percibían las contracciones más variadas, frecuentes e insospechadas. El comerciante tenía que reaccionar ante ellas, pero no hacer de sus reacciones un espectáculo. Los dandys adoptaron para la puesta en escena por su parte la oposición que en él se producía. Desarrollaron el ingenioso entrenamiento que era necesario para realizarlo. Unieron la reacción rápida como el rayo con gestos y mímica relajados, fláccidos incluso. El tic, que durante un tiempo pasó por elegante, es en cierto modo una repre-

[74] II, pág. 352.
[75] II, pág. 351.

sentación torpe, subalterna del problema. Las frases siguientes son características al respecto: «El rostro de un hombre elegante tiene que tener siempre algo de convulsivo y desencajado. Tales muecas podemos adjudicárselas, si nos parece bien, a un satanismo natural» [76]. Así se imaginaba un asiduo del bulevar parisino la figura del dandy londinense. Y así se reflejaba fisonómicamente en Baudelaire. Su amor por el dandysmo no era afortunado. No poseía el don de agradar que es un elemento tan importante en el arte de no agradar propio del dandy. Elevando a afectación lo que por naturaleza resultaba en él extraño, cayó en el abandono más profundo, ya que su inaccesibilidad se hizo mayor al crecer su aislamiento.

Baudelaire no se complacía, como Gautier, en su época, ni tampoco se engañaba, como Leconte de Lisle, respecto de ella. El idealismo humanitario de un Lamartine o de un Victor Hugo no estaba a su alcance; ni le fue dado, como a Verlaine, escaparse por la devoción. Como no tenía convicción alguna, adoptaba apariencias siempre nuevas. «Flâneur», «apache», dandy, trapero: otros tantos papeles. Puesto que el «heros» moderno no es héroe, sino que representa héroes. La heroicidad moderna se acredita como un drama en el que el papel de héroe está disponible. Baudelaire mismo lo ha insinuado así al borde de su *Les sept vieillards*, un poco a escondidas, como en una nota:

> *«Un matin, cependant que dans la triste rue*
> *Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,*
> *Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,*
> *Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,*
>
> *Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,*
> *Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros*
> *Et discutant avec mon âme déjà lasse,*
> *Le faubourg secoué par les lourds tombereaux»* [77].

[76] *Les Petits-Paris.* Par les auteurs des *Mémoires de Bilboquet*, vol. 10, *Paris viveur*, pág. 25, París, 1854.
[77] I, pág. 101.

Decorado, actor y héroe se reúnen en estas estrofas de *manera que es imposible malentender. Los contemporáneos* no necesitaban de tal referencia. Cuando le estaba pintando, Courbet se queja de que Baudelaire tiene cada *día un aspecto diferente*. Y Champfleury le concede el don de disimular la expresión de su rostro como un forzado a galeras que acaba de evadirse [78]. En su maligna necrología, buen testimonio de su aguda visión, Vallès llamó a Baudelaire farsante [79].

Detrás de las máscaras que usaba, el poeta que fue Baudelaire guardaba el incógnito. Podía parecer muy provocativo en el trato; en su obra procedía muy circunspectamente. El incógnito es la ley de su poesía. La estructura de su verso es equiparable al plano de una gran ciudad en la que nos movemos sin ser notados, encubiertos por bloques de casas, por pasos a través de puertas o patios. En ese plano se les designa a las palabras su sitio exacto, como a conjurados antes de que estalle una revuelta. Baudelaire conspira con el lenguaje mismo. Calcula sus efectos paso a paso. Que siempre haya evitado descubrirse frente al lector es precisamente lo que más ha llamado la atención. Gide advierte un desacuerdo muy calculado entre imagen y cosa [80]. Rivière ha destacado cómo Baudelaire parte de palabras distantes, cómo enseña a presentarse quedamente, acercándose a las cosas con cautela [81]. Lemaître habla de formas, que están tramadas de tal modo que vendan la rotura de la pasión [82]. Y Laforgue pone de relieve la comparación baudelairiana que, diríamos, desmiente a la persona lírica y cae en el texto como un aguafiestas. «"La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison", y multitud de otros ejemplos que encontraríamos», añade Laforgue [83]*.

---

[78] Cfr. J. H. CHAMPFLEURY, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, pág. 135, Paris, 1872.

[79] Cit. ANDRÉ BILLY, *Les écrivains de combat*, pág. 189, París, 1931.

[80] Cfr. GIDE, *loc. cit.*, pág. 512.

[81] Cfr. JACQUES RIVIÈRE, *Etudes*, pág. 15, París, 1938.

[82] Cfr. LEMAÎTRE, *loc. cit.*, pág. 29.

[83] LAFORGUE, *Mélanges posthumes*, *op. cit.*, pág. 113.

* *De esa gran cantidad de ejemplos:*

La división de las palabras en las que parecían idóneas para un uso elevado y las que debían ser excluidas del mismo influía en toda la producción poética, sin que su validez fuese menor en la tragedia que en la poesía lírica. En los primeros decenios del siglo diecinueve dicho convencionalismo conservaba impune su fuerza. En la representación del *Cid* de Lebrun la palabra «chambre» levantó un murmullo de disgusto. *Otelo*, en una traducción de Alfred de Vigny, se hundió a causa de la palabra «mouchoir», cuya mención en la tragedia rayaba en lo insoportable. Victor Hugo había comenzado a allanar en la poesía la diferencia entre las palabras del lenguaje coloquial y las del elevado. En sentido semejante le había precedido Sainte-Beuve, que se explica así: «Intenté... ser original a mi manera, modesta, burguesamente... Nombré por su nombre a las cosas de la vida íntima; pero la cabaña siempre estuvo más cerca de mí que la alcoba» [84]. Baudelaire fue más allá del jacobinismo lingüístico de Victor Hugo y de las libertades bucólicas de Sainte-Beuve. Sus metáforas son originales por la bajeza de los objetos de comparación. Mantiene su mirada sobre el proceso trivial para acercarle el poético. Habla de «vagues terreurs de ces affreuses nuits / Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse» [85]. Esos ademanes del lenguaje, característicos del artista Baudelaire, resultan verdaderamente significativos respecto del Baudelaire alegórico. Dan a su alegoría esa equivocidad que la distingue de las corrientes. Con éstas había poblado Lemercier el parnaso celestial;

Nous voulons au passage un plaisir clandestin.
Que nous pressons bien fort comme une vieille organe (I, pág. 17).

Ta gorgue triomphante est une belle armoire (I, pág. 65).

Comme un sanglot coupé par un sang écumeux
Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux (I, pág. 118).

La tête avec l'amas de sa crinière sombre
Et de ses bijoux précieux,
Sur la table de nuit, comme une renoncule,
Repose (I, pág. 126).

[84] CHARLES-AUGUSTIN SAINTE-BEUVE, *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme*, vol. I, pág. 170, París, 1863.

[85] I, pág. 57.

se alcanzaba así el punto más bajo de la poesía clasicista. Baudelaire no se dejó afligir por ello. Se vale de multitud de alegorías: por medio del entorno en que las coloca modifica fundamentalmente su carácter. *Les Fleurs du mal* es el primer libro que emplea en la lírica palabras de procedencia no sólo prosaica, sino urbana. Sin evitar de ningún modo expresiones que, libres de la pátina poética, sorprenden por la brillantez de su sello. Conoce «quinquet», «wagon», «omnibus»; no retrocede ante «bilan», «réverbère», «voirie». Se crea así un vocabulario lírico en el que de pronto y sin preparación alguna aparece la alegoría. Si en algún caso podemos apresar el espíritu del lenguaje de Baudelaire, será en esta brusca coincidencia. Claudel la ha formulado definitivamente. Baudelaire, ha dicho, une el modo de escribir de Racine al de un periodista del Segundo Imperio [86]. Ninguna palabra de su vocabulario está determinada de antemano para la alegoría. Recibe ese papel en cada caso; según de qué se trate, según el tema que toque, será acechada, cercada y ocupada. En el golpe de mano que es para él la poesía, Baudelaire hace a las alegorías sus confidentes. Son las únicas que están en el secreto. Cuando se muestran «la Mort», «le Souvenir», «le Repentir» o «le Mal», se convierten en centros de estrategia poética. El surgimiento como de rayo de esos papeles, perceptibles en sus mayúsculas y que se encuentran en medio de un texto que no rechaza los vocablos más triviales, muestra que está en juego la mano de Baudelaire. Su técnica es la del putsch.

Pocos años después del fin de Baudelaire coronaba Blanqui su carrera como conspirador con una operación magistral que es digna de ser recordada. Fue después del asesinato de Victor Noir. Blanqui quería procurarse una visión de conjunto acerca del contingente de sus tropas. En lo esencial conocía únicamente cara a cara a sus subjefes. Falta por saber hasta qué punto le conocían a él sus hombres. Se entendía con Granger, su ayudante, que dio las órdenes para la revista de los blanquistas. Geffroy

[86] Cit. RIVIÈRE, *loc. cit.*, pág. 15.

la describe así: «Blanqui... salió de casa armado, dijo adiós a sus hermanas y ocupó su puesto en los Campos Elíseos. Según su acuerdo con Granger, allí debía tener lugar el desfile de las tropas, cuyo misterioso general era Blanqui. Este conocía a los jefes; sólo tenía que ver pasar a sus gentes detrás de ellos en paso acompasado, en formaciones regulares. Ocurrió como estaba convenido. Blanqui les pasó revista sin que nadie sospechase nada del curioso espectáculo. En la multitud, entre las gentes que miraban lo que él mismo miraba apoyado en un árbol, contemplaba el viejo atentamente pasar a sus amigos que se acercaban mudos en un murmullo cada vez más interrumpido por las exclamaciones» [87]. La fuerza que hacía esto posible está a buen recaudo en la palabra de la poesía de Baudelaire.

En ocasiones Baudelaire ha querido reconocer en el conspirador la imagen del héroe moderno. «¡No más tragedias!», escribió durante los días de febrero en *Salut public*. «¡Basta de la historia de la antigua Roma! ¿No somos hoy más grandes que Bruto?» [88]. Claro que ser más grande que Bruto era ser poco grande. Porque cuando Napoleón III llegó al poder, Baudelaire no reconoció en él a César. En esto Blanqui fue superior a él. Pero lo que les era común alcanza más hondo que la diversidad de ambos; can hondo la obstinación y la impaciencia, la fuerza para indignarse y para odiar; y también cala hondo la impotencia que fue cuota de los dos. En una frase famosa Baudelaire se despide con el corazón ligero de un mundo «en el que la acción no es hermana del sueño» [89]. Pero su sueño no estaba tán a solas como le parecía a él. La acción de Blanqui ha sido hermana del sueño de Baudelaire. Ambos están entrelazados. Son las manos entrelazadas sobre una piedra bajo la cual ha enterrado Napoleón III las esperanzas de los combatientes de junio.

[87] GEFFROY, *L'enfermé*, *op. cit.*, pág. 276.
[88] Cit. EUGÈNE CRÉPET, *Charles Baudelaire*, pág. 81, París, 1906.
[89] I, pág. 136.

SOBRE ALGUNOS TEMAS EN BAUDELAIRE

I

Baudelaire contaba con unos lectores a los que la lectura de la lírica ponía en dificultades. A esos lectores se dirige el poema introductorio de *Les Fleurs du mal.* Con su fuerza de voluntad y con su capacidad de concentración no se llega muy lejos; dan preferencia a los goces sensuales; y están familiarizados con el «spleen» que acaba con el interés y la receptividad. Resulta extraño encontrarse con un lírico que se atiene a tal público, el más desagradecido. Claro que la explicación está a mano. Baudelaire quería ser entendido: dedica su libro a los que son parecidos a él. El poema al lector concluye apostrofando:

Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère! [1].

El estado de la cuestión se manifiesta más fecundo formulado de otra manera, dicho de la manera siguiente: Baudelaire escribió un libro que de antemano tenía pocas probabilidades de éxito inmediato entre el público. Contaba con un tipo de lector tal y como lo describe el poema introductorio. Y resulta que dicho cálculo fue enormemente perspicaz. El lector al que se orientaba no se le asoció sino en tiempos posteriores. Que sea así, con

[1] I, pág. 18.

otras palabras, que las condiciones de la recepción de la literatura lírica se volviesen más desfavorables, es algo que se prueba por tres hechos. El primero es que el lírico dejó de pasar por el poeta por antonomasia. Ya no es el «vate», como lo fue todavía Lamartine; ha entrado en un género. (Verlaine hace que esta especialización sea palpable; Rimbaud era un esotérico que *ex officio* mantiene al público alejado de su obra.) Un segundo hecho: después de Baudelaire no se ha dado ningún éxito masivo de poesía lírica. (Todavía la lírica de Victor Hugo alcanzó al publicarse una poderosa resonancia. En Alemania el umbral lo señala el *Buch der Lieder* de Heine). Una tercera circunstancia viene dada con el hecho anterior: el público se hizo más reservado incluso frente a la poesía lírica que se le transmitía desde antiguo. El margen de tiempo del que hablamos podría datarse aproximadamente a mediados del siglo pasado. En esa misma época se extendió sin interrupción la fama de *Les Fleurs du mal*. El libro que contó con lectores muy poco propicios, y que al principio no había encontrado a demasiados propensos en su favor, se convirtió al correr de unos decenios en un clásico; también fue uno de los que más se imprimieron.

Si se volvieron desfavorables las condiciones de la recepción de la literatura lírica, no será difícil imaginarse que sólo en excepciones conserva la poesía lírica el contacto con la experiencia de los lectores. Y tal vez sea así porque esa experiencia se ha modificado en su estructura. Podemos dar por bueno este punto de partida, pero tanto más embarazoso será designar lo que en ella haya cambiado. En tal situación habrá que interrogar a la filosofía. Se tropieza entonces con un peculiar estado de la cuestión. Desde finales del siglo pasado se ha hecho una serie de tentativas para apoderarse de la experiencia «verdadera» en contraposición a una experiencia que se sedimenta en la existencia normatizada, desnaturalizada de las masas civilizadas. Es costumbre clasificar dichos tanteos bajo el concepto de filosofía de la vida. Está muy claro que no partieron de la existencia del hombre en la sociedad. Se reclamaban de la literatura, mejor aún, de

la naturaleza, y por último, con cierta preferencia, de la edad mítica. La obra de Dilthey *Vida y poesía* es una de las primeras en esta línea, que acaba con Klages y con un Jung adscrito al fascismo. Sobre esta literatura se alza como monumento eminente la madrugadora obra de Bergson *Matière et mémoire*. Más que las otras guarda ésta su conexión con la investigación exacta. Se orienta en la biología. Su título manifiesta que considera decisiva para la experiencia filosófica la estructura de la memoria. De hecho la experiencia, tanto en la vida colectiva como en la privada, es un asunto de la tradición. Se forma menos de datos rigurosamente fijos en el recuerdo que de los que acumulados, con frecuencia no conscientes, confluyen en la memoria. Desde luego la intención de Bergson no es de ninguna manera especificar históricamente la memoria. Más bien rechaza toda determinación histórica de la experiencia. Sobre todo, y esto es esencial, evita acercarse a esa experiencia de la que ha surgido su propia filosofía o mejor aún a la que ésta ha sido transmitida. Es la experiencia inhospitalaria, deslumbradora de la época de la gran industria. Los ojos que se cierran ante dicha experiencia han de habérselas con otra de índole complementaria que diríamos que es su copia espontánea. La filosofía de Bergson es una tentativa de detallar y fijar esa copia. Procura de este modo una referencia mediata a la experiencia que Baudelaire pone a la vista palmariamente en la figura del lector.

II

Matière et mémoire determina la naturaleza de la experiencia en la «durée», y el lector tiene entonces que decirse: sólo el poeta es el sujeto adecuado de esa experiencia. Y un poeta ha sido el que ha puesto a prueba la teoría bergsoniana de la experiencia. Se puede considerar la obra de Proust *A la recherche du temps perdu* como un intento de elaborar, por caminos sintéticos y bajo las ac-

tuales condiciones sociales, la experiencia tal y como la concibió Bergson. Ya que cada vez contaremos menos con su verificación por una vía natural. Además Proust no se evade en su obra del debate de esta cuestión. Incluso pone en juego un momento nuevo que implica una crítica inmanente de Bergson. Este no pierde la ocasión de subrayar el antagonismo imperante entre la «*vita* activa» y la especial «vita contemplativa» que abre la memoria. Pero en Bergson se plantean las cosas como si afrontar la presentización contemplativa del flujo vital fuese una resolución libre. De antemano anuncia Proust terminológicamente su convencimiento discrepante. La memoria pura —«mémoire pure»— de la teoría bergsoniana se vuelve *en él involuntaria —«mémoire involontaire»—*. Proust confronta sin dilaciones esta memoria involuntaria con la voluntaria que se halla dominada por la inteligencia. A las primeras páginas de su gran obra incumbe poner en claro esa relación. En la consideración que introduce el término Proust habla de lo pobremente que durante muchos años se ha ofrecido a su memoria la ciudad de Combray, en la que transcurrió sin embargo una parte de su infancia. Antes de que el sabor de la magdalena, sobre el que vuelve a menudo, le transportase una tarde a los viejos tiempos, Proust estuvo limitado a lo que le proporcionaba una memoria que se doblega a la llamada de la atención. Esta es la «mémoire volontaire», un recuerdo voluntario; lo que pasa con ella es que las informaciones que imparte sobre el pretérito no retienen nada de éste. «Y así ocurre con nuestro pasado. En vano buscaremos conjurarlo a nuestra voluntad; todos los esfuerzos de nuestra inteligencia no nos sirven de nada» [2]. Por eso Proust no tiene reparo en explicar como resumen que el pretérito se encuentra «fuera del ámbito de la inteligencia y de su campo de influencia en cualquier objeto real... Además tampoco sabemos en cuál. Y es cosa del azar que tropecemos con él antes de morir o que no nos lo encontremos jamás» [3].

[2] MARCEL PROUST, *A la recherche du temps perdu*, vol. I: *Du côté de chez Swann*, pág. 69, París, 1917.
[3] PROUST, *l. c.*

Según Proust, es cosa del azar que cada uno cobre una imagen de sí mismo, que pueda adueñarse de su experiencia. Y en modo alguno resulta evidente que en tal asunto se dependa del azar. Las aspiraciones interiores del hombre no tienen por naturaleza un carácter privado tan irremediable. Sólo lo adquieren después de que disminuyen las probabilidades de que las exteriores sean incorporadas a su experiencia. El periódico representa uno de los muchos indicios de esa disminución. Si la Prensa se hubiese propuesto que el lector haga suyas las informaciones como parte de su propia experiencia, no conseguiría su objetivo. Pero su intención es la inversa y desde luego la consigue. Consiste en impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudiera hallarse la experiencia del lector. Los principios fundamentales de la información periodística (curiosidad, brevedad, fácil comprensión y sobre todo desconexión de las noticias entre sí) contribuyen al éxito igual que la compaginación y una cierta conducta lingüística. (Karl Kraus no se cansaba de hacer constar lo mucho que el hábito lingüístico de los periódicos paraliza la capacidad imaginativa de sus lectores.) La impermeabilidad de la información frente a la experiencia depende además de que la primera no pertenece a la «tradición». Los periódicos aparecen en grandes tiradas. Ningún lector dispone con tanta facilidad de eso que el otro quisiera que se contase de él. Hay una competencia histórica entre las diversas formas de la comunicación. La atrofia creciente de la experiencia se refleja en el relevo que del antiguo relato hace la información y de ésta a su vez la sensación. Todas estas formas se destacan por su parte de la narración que es una de las formas comunicativas más antiguas. Lo que le importa a ésta no es transmitir el puro en-sí de lo sucedido (que así lo hace la información); se sumerge en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen. Por eso lleva inherente la huella del narrador, igual que el plato de barro lleva la huella de la mano del alfarero.

La voluminosa obra de Proust da una idea de todas las disposiciones que eran necesarias para restaurar en la actualidad la figura del narrador. Proust acometió la

empresa con una coherencia magnífica. Desde el comienzo se enfrenta con una tarea elemental: hacer un relato de la propia infancia. Y mide toda su dificultad al exponer como cosa del azar que dicha tarea sea o no realizable. En el contexto de estas consideraciones acuña el concepto de memoria involuntaria. El concepto lleva las huellas de la situación en la que se ha formado. Pertenece al inventario de la persona privada en su múltiple aislamiento. Cuando impera la experiencia en sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo. Los cultos con su ceremonial, con sus fiestas, de las que en Proust apenas se habla nunca, llevaban a cabo renovadamente la amalgama de estos dos materiales de la memoria. Provocaban la reminiscencia en determinados tiempos y seguían siendo manejo de la misma durante la vida entera. Reminiscencia voluntaria y reminiscencia involuntaria perdían así su exclusividad recíproca.

III

Es aconsejable volver a Freud en busca de una determinación más sustanciosa de lo que en la «mémoire de l'intelligence» de Proust aparece como desecho de la teoría bergsoniana. En el año 1921 se publica el ensayo *Más allá del principio de placer,* que establece una correlación entre la memoria (en el sentido de memoria involuntaria) y la consciencia. Dicha correlación tiene figura de hipótesis. Las reflexiones que le añadimos seguidamente no tienen el empeño de probarla. Deberán contentarse con comprobar su fecundidad en orden a estados de la cuestión muy distantes de los que estuvieron presentes en la concepción freudiana. Más bien son discípulos de Freud los que tropezarían con ellos. Las elaboraciones en las que Reik desarrolla su teoría de la memoria se mueven en parte muy en la línea de la distinción proustiana entre reminiscencia voluntaria e involuntaria. «La función de la memoria», leemos en Reik, «es proteger las impresiones. El recuerdo apunta a su desmembración. La memoria es esencialmente conservadora; el recuerdo es destructivo»[4]. La proposición fundamental de Freud, que está en la base de estas exposiciones, formula la suposición de que «la consciencia surge en el lugar de la huella de un recuerdo»[5*]. «Estaría entonces marcada por una singularidad: el proceso de estimulación no deja en ella, como en todos los demás sistemas psíquicos, una modificación duradera de sus elementos, sino que por así decirlo se malgasta en el fenómeno de hacerse consciente»[6]. La fórmula fundamental de dicha hipótesis es «que hacerse consciente y dejar huella en la memoria son incompatibles para el mismo sistema»[7]. Los residuos del recuerdo «*son a menudo más fuertes y más firmes, cuando el proceso que los deja atrás jamás llega a ser consciente*»[8]. Traducido a la manera de hablar de Proust: sólo puede ser componente de la memoria involuntaria lo que no ha sido «vivido» explícita y conscientemente, lo que no le ha *ocurrido al sujeto como «vivencia»*. «*Atesorar huellas duraderas* como fundamento de la memoria» en procesos de estimulación es algo, según Freud, reservado «a otros sistemas» que hay que concebir como diversos de la consciencia[**]. Según Freud, la consciencia en cuanto tal no acogería ninguna huella de la memoria. Por el contrario,

---

[4] Theodor Reik, *Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbewusster Vorgänge,* pág. 132, Leyden, 1935.

[5] Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips,* pág. 31, Viena, 1923.

[*] En el ensayo de Freud los conceptos de recuerdo y memoria no presentan ninguna diferencia esencial en cuanto a su significacion en el contexto presente.

[6] Freud, *l. c.,* pág. 31.

[7] Freud, *l. c.,* pág. 32.

[8] Freud, *l. c.,* pág. 30.

[**] Proust trata múltiples veces de esos "otros sistemas". Prefiere representarlos por medio de una serie de miembros anatómicos, y no se cansa de hablar de las imágenes que en ellos depone la memoria, de cómo no atienden a ninguna seña de la consciencia e irrumpen en ella de modo inmediato, cuando una cadera, un brazo o un hombro toman involuntariamente en la cama una posición que hace ya tiempo habían también adoptado. La "mémoire involontaire des membres" es uno de los temas preferidos de Proust.

tendría otra función importante, la de presentarse como defensa frente a los estímulos». Para el organismo vivo, defenderse frente a los estímulos es una tarea casi más importante que la de acogerla; está dotada de una pro*visión energética propia* y debe aspirar sobre todo a proteger las formas de transformación de la energía, que operan en ella específicamente, de la influencia niveladora, *esto* es, destructiva de las *energías* demasiado grandes que trabajan en el exterior» [9]. La amenaza de esas energías es la del *shock*. Cuánto más habitualmente se registra en la consciencia, tanto menos habrá que contar con su repercusión traumática. La teoría psicoanalítica intenta entender la naturaleza del *shock* traumático «por las brechas que se abren en la defensa frente a los estímulos». En su opinión el terror tiene «su significación» en una «falta de disposición para el miedo» [10].

La *investigación* de *Freud parte de un sueño típico en* neuróticos traumáticos que reproduce la catástrofe que les sobrevino. Sueños de tal índole «buscan —según Freud— recuperar el dominio de los estímulos desarrollando el miedo cuya omisión se ha convertido en causa de la neurosis traumática» [11]. Algo parecido debe de tener Valéry en mientes. Y merece la pena tomar buena nota de esta coincidencia, ya que Valéry es uno de los que se han interesado por la manera específica en que funcionan los mecanismos psíquicos bajo las condiciones actuales de existencia. (Ha sido además capaz de conciliar dicho interés *con su producción poética*, que ha seguido siendo puramente lírica. Con ello se presenta como el único autor que *remite inmediatamente a Baudelaire*). «Las impresiones y las sensaciones del hombre —dice Valéry— pertenecen, consideradas en y por sí mismas, al género de las sorpresas; atestiguan una insuficiencia humana... El recuerdo es... una manifestación elemental que tiende a otorgarnos el tiempo, que por de pronto nos ha faltado,

[9] FREUD, *l. c.*, pág. 34.
[10] FREUD, *l. c.*, pág. 41.
[11] FREUD, *l. c.*, pág. 42.

para organizar la recepción de los estímulos» [12]. La recepción del *shock* queda aliviada por un entrenamiento en el dominio de los estímulos, al cual, en caso de urgencia, pueden contribuir tanto el recuerdo como el sueño. Freud supone que en los casos normales dicho entrenamiento es de incumbencia de la consciencia despierta, la cual tiene su sede en una capa cortical del cerebro «quemada en tal grado por la acción de los estímulos» [13] que ofrece condiciones favorables a la recepción de los mismos. Que el *shock* quede apresado, atajado de tal modo por la consciencia, dará al incidente que lo provoca el carácter de vivencia en sentido estricto. Esterilizará dicho incidente (al incorporarlo inmediatamente al registro del recuerdo consciente) para toda experiencia poética.

Apunta la pregunta acerca de cómo pueda fundarse la poesía lírica en una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en norma. De dicha poesía debiera esperarse un alto grado de consciencia; despertaría la idea de un plan que pone por obra al hilo de su propia elaboración. Lo cual concierne plenamente a la poe*sía de Baudelaire. Entre sus predecesores le liga a Poe*; y entre los que le suceden, con Valéry. Las consideraciones que Proust y Valéry han hecho sobre Baudelaire se complementan de manera providencial. Proust ha escrito un ensayo sobre Baudelaire cuyo alcance queda superado por ciertas reflexiones de su propia obra novelesca. En *Situation de Baudelaire*, Valéry aporta una introducción clásica a *Les Fleurs du mal*. Dice en ella: «Para Baudelaire el problema se planteaba sin duda de la manera siguiente: llegar a ser un gran poeta, pero no Lamartine, ni Hugo, ni Musset. No afirmo que semejante propósito fuese en él consciente; pero estaba en él forzosamente, más aún, ese propósito era Baudelaire mismo. Era su razón de Estado» [14]. Resulta un tanto extraño hablar de la razón de Estado de un poeta. Implica algo notable: la emancipación de las

[12] PAUL VALÉRY, *Oeuvres*, ed. Hytier, vol. 2, pág. 741, París, 1960.
[13] FREUD, *l. c.*, pág. 32.
[14] BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*. Avec une introduction de Paul Valéry, ed. Crès., París, 1928.

vivencias. La producción poética de Baudelaire está ordenada a una tarea. Le atrajeron espacios vacíos en los que instaló sus poemas. Su obra no sólo es susceptible, como cualquier otra, de una determinación histórica, sino que quiso serlo y así es como se entendió a sí misma.

IV

Cuanto más participe el *shock* en su momento en cada una de las impresiones; cuanto más incansablemente planifique la consciencia en interés de la defensa frente a los estímulos; cuanto mayor sea el éxito con el que se trabaje, tanto menos se acomodará todo a la experiencia, tanto mejor se realizará el concepto de vivencia. Quizá se pueda al fin y al cabo ver la función peculiar de la defensa frente al *shock* en que asigna al incidente, a expensas de la integridad de su contenido, un puesto temporalmente exacto en la consciència. Se trataría de una filigrana de la reflexión, que del incidente haría una vivencia. En su defecto se instalaría el terror (ya sea el placentero o la mayoría de las veces el cargado de disgusto), que es el que, según Freud, sanciona la falta de defensa frente a los *shocks*. Baudelaire ha retenido este diagnóstico en una imagen cruda. Habla de un duelo en el que el artista, antes de ser vencido, grita de espanto [15]. Dicho duelo es el incidente de crear. Baudelaire ha colocado, por tanto, la experiencia del *shock* en el corazón mismo de su trabajo artístico. Incumbe una gran importancia a ese autotestimonio. Y varios coetáneos lo apoyan con sus expresiones. Para Baudelaire no resulta raro que, abandonado al espanto, produzca espanto él mismo. Vallès nos refiere sus excéntricas muecas [16]; Pontmartin advierte el rostro embargado de Baudelaire en un retrato de Nargeot; Claudel se detiene en el tono cortante del que se servía al hablar; Gautier nos dice cómo le gustaba ir puntuando sus declamaciones [17]; Nadar describe su paso abrupto [18].

La psiquiatría sabe de tipos traumatófilos. Baudelaire hizo asunto propio parar con su persona espiritual y física los *shocks*, cualquiera que fuese su procedencia. Al describir a su amigo Constantin Guy, le busca a la hora en que París duerme: «inclinado sobre su mesa, penetrando una hoja de papel con la misma mirada que hace un momento dedicaba a las cosas, esgrimiendo su lápiz, su pluma, su pincel, escurriendo la pluma en su camisa, presuroso, violento, activo, como si temiese que las imágenes se le escapasen, peleador, aunque solitario y recibiendo él mismo sus golpes» [19]. Cogido en esta escaramuza fantástica, se ha retratado Baudelaire a sí mismo en la estrofa inicial del poema *Le soleil;* y es éste el único pasaje de *Les Fleurs du mal* que le muestra trabajando poéticamente:

«*Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures*
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés» [20].

La experiencia del *shock* cuenta entre las que determinaron la factura de Baudelaire. Gide trata de las intermitencias entre imagen e idea, palabra y cosa, intermitencias en las que la excitación poética de Baudelaire encuentra su verdadero puesto [21]. Rivière ha señalado los

[15] Cit. en RAYNAUD, *Charles Baudelaire, op. cit.*, pág. 317.
[16] Cfr. JULES VALLÈS, *Charles Baudelaire*, pág. 192, París, 1931.
[17] Cfr. EUGÈNE MARSAN, *Les cannes de M. Paul Bourget et le bon choix de Philinte. Petit manuel de l'homme élégant*, página 239, París 1923.
[18] Cfr. MAILLARD, *La cité des intellectuels, op. cit.*, pág. 362.
[19] II, pág. 334.
[20] I, pág. 96.
[21] Cfr. ANDRÉ GIDE, «Baudelaire et M. Faguet», en: *Morceaux choisis*, pág. 128, París, 1921.

golpes subterráneos que han sacudido al verso baudelairiano. Es como si una palabra se derrumbase sobre sí misma. Rivière ha puesto de manifiesto dichas palabras claudicantes [22]:

> *«Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve*
> *Trouveront dans ce sol lavé comme une grève*
> *Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?»* [23].

O también:

> *«Cybèle, qui les aime, augmente ses verdures»* [24].

Y aquí tiene igualmente su sitio el famoso comienzo de poema:

«La servante au grand cocur dont vous étiez jalouse» [25].

Que estas legalidades ocultas cobrasen su derecho también fuera del verso, es la intención que persiguió Baudelaire en *Spleen de Paris,* sus poemas en prosa. En su dedicatoria de la serie al redactor jefe de *La Presse,* Arsène Houssaye, dice: «¿Quién de entre nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, suficientemente ágil y lo bastante bronca para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la consciencia? Este ideal obsesivo nace sobre todo de la frecuentación de ciudades enormes, del cruce de sus innumerables relaciones» [26].

Este pasaje facilita una formulación doble. Por un lado instruye acerca del contexto íntimo que se da en Baudelaire entre la figura del *shock* y el contacto con las masas de la gran ciudad. Pero además informa sobre qué debemos entender propiamente por tales masas. No se

---

[22] Cfr. JACQUES RIVIÈRE, *Etudes,* pág. 14, París, 1948.
[23] I, pág. 29.
[24] I, pág. 31.
[25] I, pág. 113.
[26] I, pág. 405.

trata de ninguna clase, de ningún colectivo, cualquiera que sea su estructura. No se trata de otra cosa sino de la amorfa multitud de los transeúntes, del público de la calle *. Esa multitud, cuya existencia Baudelaire no olvida jamás, no ha posado como modelo para ninguna de sus obras. Es una figura secretamente estampada en su creatividad, tal y como la expone la figura también secreta del fragmento citado. En ella desciframos la imagen del luchador: los golpes que reparte están destinados a abrirle un camino a través de la multitud. Claro que los «faubourgs», por los que se va metiendo el poeta de *Le Soleil,* están vacíos, sin gente. Pero la constelación escondida (en ella se vuelve transparente hasta su fondo la belleza de la estrofa) debe entenderse así: es la multitud fantasmal de las palabras, de los fragmentos, de los comienzos de un verso, y con ella y en las calles abandonadas se bate el poeta por su poético botín.

V

La multitud: ningún tema ha alcanzado más atribuciones cara a los literatos del siglo XIX. Acertó con las disposiciones necesarias para constituirse en público en amplias capas en las que leer se había hecho algo corriente. Proporcionaba encargos, quería encontrarse, como los donantes en los cuadros de la Edad Media, en la novela contemporánea. El autor de más éxito del siglo siguió esta exigencia por una coacción interior. La multitud fue para él, casi en el sentido antiguo, multitud de clientes, de público. Hugo es el primero que alude a la multitud en los títulos: *Les Misérables, Les Travailleurs de la mer.* Hugo era el único que podía competir en Francia con la novela

---

* La aspiración más íntima del "flâneur" es prestar un alma a esa multitud. Los encuentros con ella son la vivencia a la que incansablemente se entrega en cuerpo y alma. No podemos imaginar la obra de Baudelaire sin ciertos reflejos de esa ilusión. La cual por lo demás no ha terminado de desempeñar su papel. El unanimismo de Jules Romains es uno de sus admirados frutos tardíos.

por entregas. El maestro del género, que comenzó a hacerse para las gentecillas fuente de una revelación, fue, como es sabido, Eugène Sue. En 1850 fue elegido por gran mayoría de votos representante de la ciudad de París en el Parlamento. No es, pues, extraño que el joven Marx encontrase motivo para adentrarse en un careo con *Les Mystères de Paris*. Ya temprano se propuso como tarea extraer la masa férrea del proletariado de aquella masa amorfa a la que entonces procuraba adular un socialismo esteticista. Por eso la descripción que Engels consigue de esa masa en una obra de juventud preludia, tímidamente como siempre, uno de los temas marxianos. «Una ciudad como Londres, en la que se puede caminar horas enteras sin llegar siquiera al comienzo del fin, sin topar con el mínimo signo que permita deducir la cercanía de terreno abierto, es cosa muy peculiar. Esa centralización colosal, ese amontonamiento de tres millones y medio de hombres en un solo punto, han centuplicado su fuerza... Pero sólo después se descubre las víctimas que... ha costado. Cuando se ha vagabundeado durante un par de días por las calles principales adoquinadas es cuando se advierte que esos londineneses han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para consumar todas las maravillas de la civilización de las que su ciudad rebosa; se advierte también que cientos de fuerzas, que dormitaban en ellos, han permanecido inactivas y han sido reprimidas... Ya el hormigueo de las calles tiene algo de repugnante, algo en contra de lo cual se indigna la naturaleza humana. Esos cientos, miles que se apretujan unos a otros, ¿no son todos ellos hombres con las mismas propiedades y capacidades y con el mismo interés por ser felices?... Y sin embargo corren dándose de lado, como si nada tuviesen en común, nada que hacer los unos con los otros, con un único convenio tácito entre ellos, el de que cada uno se mantenga en el lado de la acera que está a su derecha para que las dos corrientes de la aglomeración, que se disparan en uno y otro sentido, no se detengan la una a la otra; a ninguno se le ocurre desde luego dignarse echar una sola mirada al otro. La indiferencia brutal, el aislamiento insensible de cada uno en sus intereses privados, resaltan aún más repelente, hirientemente, cuanto que todos se aprietan en un pequeño espacio» [27].

Esta descripción es notoriamente diferente de las que encontraríamos en los pequeños maestros franceses, en un Gozlan, en un Delvau, en un Lurine. Le faltan la destreza y la desenvoltura con que el «flâneur» se mueve a través de la multitud y que el «folletonista» se aprende de carrerilla. Para Engels la multitud tiene algo que consterna. Provoca en él una reacción moral. Junto a la cual desempeña su papel otra que es estética; le resulta desagradable el *tempo* con el que los transeúntes se disparan unos al lado de otros. El incentivo de su descripción se constituye en la mezcla de un insobornable hábito crítico y del antiguo tenor patriarcal. El autor procede de una Alemania todavía provinciana: quizá jamás le haya alcanzado la tentación de perderse en un río de personas. Cuando Hegel, poco antes de su muerte, vino a París por primera vez, escribió a su mujer: «Voy por las calles y las gentes parecen las de Berlín, trajeadas igual y con rostros aproximadamente iguales, con el mismo aspecto, pero en una masa populosa» [28]. Para el parisino era algo natural moverse en esa masa. Por muy grande que fuese la distancia a que pretendiese ponerse por su parte, quedaba teñido por ella y no podía verla desde fuera como Engels. En lo que concierne a Baudelaire la masa es para él algo tan poco externo que en su obra se sigue cómo, atraído y embelesado, se defiende sin embargo de ella.

La masa es tan intrínseca en Baudelaire que en vano buscamos en él su descripción. Apenas nunca encontramos sus temas más importantes en forma de descripciones. Como ingeniosamente dice Desjardins, «le da más quehacer sumergir la imagen en la memoria que adornarla y pintarla» [29]. Tanto en *Les Fleurs du mal* como en *Spleen*

[27] ENGELS, *Die Lage der arbeitenden Klase in England*, op. cit., pág. 37.

[28] G. W. F. HEGEL, *Werke, Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*, vol. 19, pág. 257, Leipzig, 1887.

[29] DESJARDINS, «Charles Baudelaire», art. cit., pág. 23.

de Paris buscaremos en vano correspondencias con las pinturas de la ciudad en las que Victor Hugo era maestro. Baudelaire no describe ni a los habitantes ni la ciudad. Esta renuncia le pone en situación de evocar a los unos en la figura de la otra. Su multitud es siempre la de la gran ciudad; su París está siempre superpoblado. Esto es lo que le hace muy superior a Barbier, porque el proceder de éste es la descripción, esto es, que las masas y la ciudad van por lados diferentes *. En *Tableaux parisiens* se puede comprobar casi siempre la secreta presencia de las masas. Si Baudelaire aborda el tema del amanecer, hay siempre en las calles vacías algo de ese «silencio de un enjambre» que Hugo rastrea en el París nocturno. Tan pronto como Baudelaire posa su mirada sobre las láminas de los atlas de anatomía dispuestos para la venta en los *quais* polvorientos del Sena, la masa de los muertos ocupa como si nada en esas hojas el sitio en el que antes se veían esqueletos aislados. En las figuras de la *Danse*

* Resulta característico del procedimiento de Barbier su poema *Londres* que describe la ciudad en veinticuatro líneas para concluir torpemente con los siguientes versos:

Enfin, dans amas de choses, sombre, immense,
Un peuple noir, vivant et mourant en silence.
Des êtres par milliers, suivant l'instinct fatal,
Et courant après l'or par le bien et le mal.

(AUGUSTE BARBIER, *Iambes et poèmes*, pág. 193, París, 1841). Baudelaire fue influenciado más de lo que quisiéramos tener por cierto por algunos poemas de Barbier, sobre todo por su ciclo *Lazare*. El final del *Crépuscule du soir* de Baudelaire dice así:

... ils finissent
Leur destinée et vont vers le gouffre commun;
L'hôpital se remplit de leurs soupirs. Plus d'un
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée (I, pág. 109).

Comparemos esto con el final de la octava estrofa de *Mineurs de Newcastle* de Barbier:

Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son âme
Aux douceurs du logis, à l'oeil bleu de sa femme,
Trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau.

Con unos pocos retoques magistrales convierte Baudelaire la suerte del minero en el final trivial del hombre de la gran ciudad.

macabre se mueve hacia adelante una masa compacta. Destacarse de esa gran masa con un paso que no es capaz de mantener el *tempo*, con pensamientos que ya no saben nada del presente, es lo que constituye el heroísmo de esas mujeres arrugadas a las que sigue el ciclo *Les petites vieilles*. La masa era el velo agitado a través del cual veía Baudelaire París *. Su presencia determina uno de los más célebres poemas de *Les Fleurs du mal*.

Ninguna locución, ninguna palabra indica por su nombre a la multitud en el soneto *A une passante*. Y sin embargo el incidente se apoya únicamente en ella, igual que el viaje del velero tiene su apoyo en el viento:

«La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!» [30].

Con velo de viuda, misteriosa al ser arrastrada mudamente por la muchedumbre, cruza una desconocida por la mirada del poeta. Una sola frase retiene lo que quiere dar a entender el soneto: la aparición que fascina al habi-

* La fantasmagoría en la que el que espera pasa su tiempo, la Venecia fabricada en los pasajes, y que el Imperio simula como un sueño para los parisinos, va navegando en un panel de mosaicos. Por eso los pasajes no aparecen en Baudelaire.

[30] I, pág. 106.

tante de la gran ciudad (nada más lejos de él que tener en la multitud sólo un rival, no más que un elemento hostil) es precisamente la multitud quien se la acerca. El arrobo del hombre de la capital no es tanto un amor a primera como a última vista. Es una despedida para siempre que en el poema coincide con el instante de la seducción. Y así es como el soneto representa la figura del *shock*, la figura incluso de una catástrofe que ha llegado a alcanzar la naturaleza del sentimiento de quien tanto se emociona. Lo que hace que el cuerpo se contraiga —«crispé comme un extravagant»— no es el embeleso de quien se ve poseído por el eros en todas las cámaras de su ser; tiene más de esa confusión sexual que sobreviene al solitario. No nos dice demasiado que «estos versos sólo hayan podido surgir en una gran ciudad», según opina Thibaudet [31]. Ponen de manifiesto los estigmas que la existencia en la gran urbe causa al amor. Así leyó Proust este soneto y por ello ha provisto de un nombre tan preñado de referencias como «la Parisienne» a la copia tardía de esta mujer de luto que un día se le aparece en Albertine. «Cuando Albertine entró de nuevo en mi cuarto tenía puesto un vestido negro de satín. La hacía macilenta y semejaba a ese tipo de parisina fogosa y sin embargo pálida que, desacostumbrada al aire libre, contagiada por su vida en medio de las masas y quizá también por el influjo del vicio, es fácil de reconocer en una mirada siempre errante en mejillas sin afeite de carmín» [32]. Todavía en Proust es así como mira el objeto de un amor que sólo el habitante de la gran ciudad experimenta; y así es como Baudelaire en su poema conquista ese amor del que no raras veces podrá decirse que le ha sido más bien ahorrado que negado el cumplimiento.

---

[31] THIBAUDET, *Intérieurs, op. cit.*, pág. 22.

[32] MARCEL PROUST, *A la recherche du temps perdu. La prisonnière*, pág. 138, París, 1923.

VI

Entre las más antiguas versiones del tema de la multitud puede considerarse como la más clásica una narración de Poe traducida por Baudelaire. Pone de bulto algunas curiosidades y basta con seguirla para tropezar con instancias sociales tan poderosas y tan escondidas que sólo de ellas procederá una influencia múltiplemente mediada, sutil y penetrante, sobre la producción artística. La narración se titula *El hombre en la multitud;* su escenario es Londres, y de narrador hace un hombre que después de una larga enfermedad se adentra por vez primera en la agitación de la ciudad. En las últimas horas de la tarde de un día de otoño se instala tras los ventanales de un gran café londinense. Examina a los clientes que le rodean y examina también los anuncios en un periódico; pero su mirada se dirige sobre todo a la multitud que pasa, apretujada, ante su ventana. «Dicha calle es una de las principales avenidas de la ciudad y durante todo el día había transitado por ella una densa multitud. Al acercarse la noche, la afluencia aumentó, y cuando se encendieron las lámparas pudo verse una doble y continua corriente de transeúntes pasando presurosos ante la puerta. Nunca me había hallado a esas horas en el café, y el tumultuoso mar de cabezas humanas me llenó de una emoción deliciosamente nueva. Terminé por despreocuparme de lo que ocurrió adentro y me absorbí en la contemplación de la escena exterior» [33]. La fábula de la que forma parte este preludio es tan importante que tiene sentido por sí misma; hay que considerar el marco en que se desarrolla.

La multitud londinense aparece en Poe tétrica y confusa como la luz de gas en la que se mueve. Y esto no vale solamente para la chusma que con la noche se arrastra

---

[33] POE, *l. c.*, I, pág. 247.

«fuera de sus guaridas»[34]. Poe describe de este modo la clase de los altos empleados: «Todos ellos mostraban señales de calvicie y la oreja derecha, habituada a sostener desde hacía mucho un lapicero, aparecía extrañamente separada. Noté que siempre se quitaban o ponían el sombrero con ambas manos y que llevaban relojes con cortas cadenas de oro de maciza y antigua forma»[35]. Y aún más sorprendente resulta la descripción de la multitud por su manera de moverse: «La gran mayoría de los que iban pasando tenían un aire tan serio como satisfecho, y sólo parecían pensar en la manera de abrirse paso en el apiñamiento. Fruncían las cejas y giraban vivamente los ojos. Cuando otros transeúntes los empujaban, no daban ninguna señal de impaciencia, sino que se alisaban la ropa y continuaban presurosos. Otros, también en gran número, se movían incansables, rojos los rostros, hablando y gesticulando consigo mismos como si la densidad de la masa que los rodeaba los hiciera sentirse solos. Cuando hallaban un obstáculo a su paso cesaban bruscamente de mascullar, pero redoblaban sus gesticulaciones, esperando con sonrisa forzada y ausente que los demás les abrieran camino. Cuando los empujaban, se deshacían en saludos hacia los responsables y parecían llenos de confusión»[36]. Pensaríamos que se está hablando de individuos medio borrachos, miserables. En realidad se trata de «gentilhombres, comerciantes, abogados, traficantes y agiotistas»[37*]. Esta imagen que Poe perfila no podrá ser calificada de realista. Pone por obra una fantasía que planifica la desfiguración y que empuja el texto muy lejos de esos otros que se suele recomendar como ejemplo del

[34] Poe, *l. c.*, I, pág. 253.
[35] Poe, *l. c.*, I, pág. 248.
[36] Poe, *l. c.*, I, pág. 247.
[37] Poe, *l. c.*, pág. 248.

* Los hombres de negocios tienen en Poe algo demoniaco. Pensamos en Marx que en *El dieciocho de Brumario de Louis Bonaparte* hacía responsable a una producción material enfebrecida de que en Estados Unidos no se hubiese todavía abolido el viejo mundo de los espíritus. Cuando oscurece se despiertan, según Baudelaire, "pesadamente, como gentes de negocios... demonios malsanos" (I, pág. 108). Tal vez este pasaje en *Crépuscule du soir* sea una reminiscencia del texto de Poe.

realismo socialista. Barbier sí que es uno de los mejores que tal vez pueda invocar dicho realismo; describe las cosas menos chocantemente. Escoge además un tema más trasparente: la masa de los oprimidos. En Poe ni se habla de ella; decide habérselas con «las gentes» a secas. En el espectáculo que le ofrecían percibe, como Engels, una amenaza. Y precisamente es esa imagen de la multitud de la gran urbe la que fue determinante para Baudelaire. Estaba sometido al poder con que le atraía para hacerle, en tanto que «flâneur», uno de los suyos; pero jamás le abandonó el sentimiento de su condición humana. Se hace cómplice suyo y casi en el mismo instante se separa de ella. Se deja ir con ella un largo trecho para con una mirada, de improviso, arrojarla a la nada. Esta ambivalencia resulta un tanto fascinante cuando el poeta la confiesa recatadamente. Quizás dependa de ella el atractivo difícilmente explicable de su *Crépuscule du soir*.

VII

Baudelaire gustó de equiparar al tipo del «flâneur» ese hombre de la multitud en cuyo rastro el narrador de Poe cruza de arriba a abajo Londres de noche[38]. En eso no podemos seguirle. El hombre de la multitud no es ningún «flâneur». El hábito sosegado hace sitio en él al maníaco. Por eso se puede en él verificar lo que le pasará al «flâneur» cuando vea que le arrebatan el entorno al que pertenece. Si alguna vez Londres le procuró ese entorno no fue desde luego ese Londres que Poe ha descrito. Comparado con él conserva el París de Baudelaire algunos rasgos de los viejos, buenos tiempos. Donde luego tenderían sus arcos puentes había todavía barcas que atravesaban el Sena. En el año de la muerte de Baudelaire un empresario pudo tener la idea de hacer circular, para comodidad de los vecinos provistos de medios, quinientas

[38] II, págs. 328-335.

sillas de manos. Aún estaban en boga los pasajes en los que el «flâneur» quedaba sustraído a la vista de los coches que no toleran la competencia de los peatones. Había quienes pasaban apretándose como sardinas en la multitud, pero existía también el «flâneur» que necesita espacio para sus evoluciones y que no está dispuesto a prescindir de su vida privada. Los muchos, que persigan sus negocios; el particular sólo podrá callejear cuando se salga como tal de los cauces. Si es la vida privada la que da el tono, le queda al «flâneur» tan poco sitio como en el tráfico enfebrecido de la City. Londres tiene su hombre de la multitud. Nante, el que está siempre en la esquina, figura popular en el Berlín anterior a marzo del 48, hace juego con él; el «flâneur» parisino estaría entre ambos *.

Acerca de cómo mira el particular sobre la multitud nos informa un pequeño texto en prosa, el último que escribiera E. T. A. Hoffmann. Se llama *El pariente en la ventana del chaflán*. Es quince años anterior a la narración de Poe y representa sin duda alguna uno de los intentos más tempranos de captar la imagen de la calle en una gran ciudad. Merece la pena tomar nota de las diferencias entre ambos textos. El observador de Poe mira a través de la ventana de un local público; el pariente en cambio está instalado en su domicilio. El observador de Poe está sometido a una atracción que termina por arrastrarle al torbellino de la multitud. El pariente de Hoffmann es un paralítico en su ventana de chaflán; no podría seguir la corriente aunque la sintiese en su propia persona. Más bien está por encima de la multitud, tal y como lo hace plausible su puesto en una vivienda de pisos. Desde é[l] examina minuciosamente la multitud; se celebra el mercado semanal y ésta se siente en su elemento. Sus gemelos de teatro le acotan escenas típicas. La actitud interna de su usuario se corresponde enteramente con el uso de dicho instrumento. Confiesa él mismo que quiere ini-

* El tipo creado por Glasbrenner, atenido a su vida privada, aparece como un retoño raquítico del "citoyen". Nante no tenía ningún motivo para afanarse. Se comporta en la calle, que evidentemente no le lleva a ninguna parte, de modo tan casero como el cursi entre sus cuatro paredes.

ciar a sus visitantes en las «primicias del arte de mirar» [39]*. Consiste éste en la capacidad de complacerse con cuadros vivos, que son los que busca la burguesía de la época. Sentencias edificantes procuran la interpretación **. Podemos considerar este texto como una tentativa cuya realización comenzaba a estar pendiente. Está desde luego claro que se emprendió en Berlín bajo condiciones que frustraron su plena asecución. Si Hoffmann hubiese pisado siquiera una vez París o Londres, si hubiese intentado representar una masa, no se hubiese atenido a un mercado; no hubiese colocado tan predominantemente en el cuadro a las mujeres; quizás hubiese abordado temas como los que Poe logra en la multitud que se mueve bajo la luz de gas. Por lo demás tampoco esos temas son tan necesarios para poner de bulto los aspectos lúgubres que ya han rastreado otros fisonomistas de la gran ciudad. Viene aquí muy bien una frase cavilosa de Heine: «En primavera —escribe un corresponsal a Varnhagen en 1838— sufría mucho de la vista. La última vez anduve con él un tramo de los bulevares. El brillo, la vida de esa calle, única en su

[39] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Ausgewählte Schriften*, vol. 14, pág. 205, Stuttgart, 1839.

* Es curioso cómo llega a confesarlo. El visitante piensa que el pariente sólo mira el bullicio de ahí abajo porque le gusta el juego cambiante de los colores. Pero eso tendría a la larga que resultar cansado. De manera semejante, y por cierto no mucho más tarde, escribe Gogol con motivo de un mercado en Ucrania: "Se pusieron tantas gentes en camino que los ojos le hacían a uno guiños." Quizá ver diariamente una multitud en movimiento supuso entonces un espectáculo al que la vista hubo de adaptarse. Dejémoslo estar como conjetura, ya que no es imposible suponer que, una vez llevado a cabo ese cometido, le fueran gratas las ocasiones de confirmarse en posesión de sus nuevas adquisiciones. El procedimiento de la pintura impresionista, que entroja el cuadro en el tumulto de las manchas del color, sería un reflejo de experiencias que se han hecho corrientes para el ojo del habitante de la gran ciudad. Un cuadro como la *Catedral de Chartres*, de Monet, que es casi como un hormiguero de piedras, podría ilustrar nuestra presunción.

** En ese texto Hoffmann dedica ponderaciones edificantes entre otros al ciego que mantiene su cabeza hacia el cielo. Baudelaire, que conocía esta narración, gana a la consideración de Hoffmann por una variante en la línea final de *Les Aveugles* con la que desmiente su devoción: *Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?* (I, página 106).

género, provocaba en mí una admiración sin límites; Heine, por el contrario, destacó significativamente todo el horror que se mezcla en este centro mundial» [40].

VIII

La multitud de la gran ciudad despertaba miedo, repugnancia, terror en los primeros que la miraron de frente. En Poe tiene algo de bárbaro. La disciplina sólo la sujeta con grave esfuerzo. Más tarde James Ensor no se cansará de confrontar en ella disciplina y ferocidad. Tiene preferencia por implicar a corporaciones militares en sus bandas carnavalescas. Y resulta ejemplar lo bien que se llevan. A saber, como modelo de Estados totalitarios en los que la Policía va a una con los maleantes. Valéry, que tiene un agudo sentido para ese complejo de síntomas que es la «civilización», caracteriza así uno de los estados de la cuestión correspondiente. «El habitante de los grandes centros urbanos cae de nuevo en el estado salvaje, quiero decir en el aislamiento. El sentimiento de estar referido a los demás, antaño siempre alerta a causa de las necesidades, se vuelve hoy paulatinamente romo en el curso sin roces del mecanismo social. Todo perfeccionamiento de dicho mecanismo pone... fuera de juego ciertos modos de comportamiento, ciertos sentimientos y emociones» [41]. El confort aisla. Por otro lado acerca a su beneficiario a lo mecánico. Al inventarse las cerillas hacia mediados de siglo, entran en escena una serie de innovaciones que tienen todas algo en común: sustituir una sucesión compleja de operaciones por una manipulación abrupta. La evolución avanza en muchos ámbitos; resulta por ejemplo evidente en el teléfono: en lugar del movimiento constante que servía a la manivela de los viejos aparatos, aparece el de levantar el receptor. Entre los innumerables

[40] Heinrich Heine, *Gespräche, Briefe, Tagebücher seiner Zeitgenossen*, pág. 163, Berlín, 1926.
[41] Paul Valéry, *Cahier B 1910*, pág. 88, París, 1926 (?).

gestos de conmutar, oprimir, echar algo en algún sitio, tuvo consecuencias especialmente graves el «disparo» del fotógrafo. Bastaba apretar con un dedo para fijar un acontecimiento durante un tiempo ilimitado. El aparato impartía al instante por así decirlo un *shock* póstumo. A las experiencias táctiles de esta índole se le añadieron las ópticas, como las que traen consigo la página de anuncios de un periódico y el tráfico de una gran ciudad. Moverse en éste condiciona a cada uno con una serie de *shocks* y de colisiones. En los cruces peligrosos le contraen, iguales a golpes de batería, rápidos nerviosismos. Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como en una reserva de energía eléctrica. Trazando la experiencia del *shock*, le llama en seguida «caleidoscopio provisto de consciencia» [42]. Si los transeúntes de Poe lanzan, aparentemente sin motivo, miradas a todos lados, los actuales tienen que hacerlo para orientarse acerca de las señales de tráfico. La técnica ha sometido el sensorio humano a un entrenamiento de índole muy compleja. Llegó el día en que el film ha correspondido a una nueva y urgente necesidad de incentivos. La percepción a modo de *shock* cobra en el film vigencia como principio formal. Lo que en la cinta sin fin determina el ritmo de la producción es en el film base de la recepción.

No en vano subraya Marx que en el trabajo manual la interconexión de cada uno de sus momentos es continua. Esta interconexión se independiza cosificadamente en la cinta sin fin frente al obrero de la fábrica. La pieza trabajada alcanza ese radio de acción sin contar con la voluntad del obrero. Y se sustrae a éste con igual obstinación. «Es común a toda producción capitalista —escribe Marx— que no sea el obrero el que se sirve de las condiciones de trabajo, sino al revés, que éstas se sirvan del obrero; pero sólo con la maquinaria cobra esta inversión una realidad técnicamente palpable» [43]. En el trato con la máquina aprenden los obreros a coordenar «su propio movimiento al siempre uniforme de un autómata» [44]. Estas palabras

[42] II, pág. 333.
[43] Marx, *Das Kapital*, ed. cit., pág. 404.
[44] Marx, *l. c.*, pág. 402.

arrojan luz propia sobre las uniformidades de índole absurda a las que Poe ve que está sometida la multitud. Uniformidad en el vestir y en el comportarse y no en último término uniformidades en la expresión del rostro. La sonrisa da que pensar. Probablemente se trata de la que hoy es corriente en el «keep smiling» y figuraba entonces como amortiguador mímico de choques.

«Todo trabajo en la máquina —se dice en el texto antes aludido— *exige un adiestramiento previo del obrero»* [45]. Dicho adiestramiento debe distinguirse del ejercicio. Este, único determinante en el artesanado, tiene todavía sitio en la manufactura, sobre cuya base «cada rama especial de la producción encuentra en la experiencia la figura técnica que le corresponde y que va perfeccionando lentamente». La cristaliza pronto «en cuanto se alcanza un cierto grado de madurez» [46]. Pero por otro lado esa misma manufactura produce «en cada obra manual de la que se apropia una clase de obreros que llamamos no especializados a los que el artesanado excluía rigurosamente. Si la especialización simplificada se desarrolla en virtuosismo a costa de la capacidad de trabajo, comenzará a hacer una especialidad incluso de la falta de todo desarrollo. En lugar de una ordenación por categorías aparece la simple división en obreros especializados y no especializados» [47]. Al obrero no especializado es al que más humilla el adiestramiento en la máquina. Su trabajo se hace impermeable a la experiencia. El ejercicio pierde en él su derecho [*]. *Lo que el Luna Park consigue con sus diversiones no es* más que la prueba del adiestramiento al que el obrero no especializado está sometido en la fábrica (una prueba que a temporadas se convertía en el programa entero, ya que el arte del excéntrico, en el cual el hombre cualquiera podía dejarse adiestrar en Luna Park, tomaba auge con

[45] Marx, *ibid.*
[46] Marx, *l. c.*, pág. 323.
[47] Marx, *l. c.*, pág. 336.

[*] Cuanto más corto es el tiempo de formación de un obrero de la industria, tanto más largo se hace el de un militar. Tal vez forme parte de la preparación de la sociedad para la guerra total que el ejercicio pase de la praxis de la producción a la praxis de la destrucción.

el paro laboral). El texto de Poe vuelve transparente la verdadera interdependencia entre disciplina y barbarie. Sus transeúntes se comportan como si, adaptados a los autómatas, *sólo pudiesen expresarse automáticamente.* Su conducta es una reacción a los *shocks.* «Cuando los empujaban, se deshacían en saludos hacia los responsables y parecían llenos de confusión.»

IX

A la vivencia del *shock* que tiene el transeúnte en la multitud corresponde la vivencia del obrero en la maquinaria. Lo cual no permite suponer que Poe tuviese la menor idea del proceso industrial del trabajo. En cualquier caso Baudelaire estuvo muy lejos de esa idea. Pero sí estaba obsesionado por un proceso en el que el mecanismo *reflejo que la máquina* desata en el obrero, puede estudiarse de cerca, como en un espejo, en el desocupado. El juego de azar representa dicho proceso. La afirmación parecerá paradójica. Una contraposición, ¿dónde se establece con más crédito, si no es entre el trabajo y el azar? Alain escribe de manera esclarecedora: «El concepto... de juego... implica... que ninguna partida dependa de la precedente. El juego no quiere saber nada de ninguna *posición segura... No tiene en cuenta los méritos adquiridos* antes y por eso se diferencia del trabajo. El juego acaba pronto el pleito con ese importante pasado en el que se apoya el trabajo» [48]. El trabajo que Alain tiene en mientes es sumamente diferenciado (y puede conservar, como el espiritual, ciertos rasgos del artesanado); no es el de la mayoría de los obreros de una fábrica y menos aún de los no especializados. Claro que al de estos últimos *les falta el empaque de la aventura,* el hada Morgana que atrae al jugador. Pero de lo que desde luego no carece es de la futilidad, del vacío, de la incapacidad para con-

[48] Alain, *Les idées et les âges,* pág. 183, París, 1927.

sumarse inherentes a la actividad del obrero asalariado en una fábrica. Incluso sus gestos, provocados por el ritmo del trabajo automático, aparecen en el juego, que no se lleva a cabo sin el rápido movimiento de mano del que apuesta o toma una carta. En el juego de azar el llamado «coup» equivale a la explosión en el movimiento de la maquinaria. Cada manipulación del obrero en la máquina no tiene conexión con la anterior, porque es su repetición estricta. Cada manejo de la máquina es tan impermeable al precedente como el «coup» de una partida de azar respecto de cada uno de los anteriores; por eso la prestación del asalariado coincide a su manera con la prestación del jugador. El trabajo de ambos está igualmente vaciado de contenido.

Hay una litografía de Senefelder que representa un club de juego. Ni uno de los retratados en ella sigue el juego de modo habitual. Cada uno está poseído por su pasión: éste, por una alegría confiada; el otro, por la desconfianza para con su compañero; un tercero, por una desesperación sorda; un cuarto, por el afán de pendencias; uno de ellos incluso toma disposiciones para abandonar este mundo. En actitudes tan múltiples se esconde algo común: las figuras representadas muestran cómo el mecanismo al que el jugador se entrega en el juego de azar, les acapara en cuerpo y alma. Incluso en su esfera privada, por muy apasionados que sean siempre, no serán capaces de actuar más que mecánicamente. Se comportan como los transeúntes en el texto de Poe. Viven su existencia como autómatas y se asemejan a las figuras ficticias de Bergson que han liquidado por completo su memoria.

No parece que Baudelaire se entregase al juego, aunque haya *encontrado palabras de simpatía, incluso de* homenaje, para los que sucumben a él [49]. El tema que trató en su poema nocturno *Le jeu* estaba, a su entender, *previsto en lo moderno. Escribir sobre él formaba parte* de su tarea. La imagen del jugador era para Baudelaire el complemento moderno de la imagen arcaica del luchador. *Al uno y al otro los tiene por figuras heroicas.* Börne

[49] I, pág. 456; II, pág. 630.

veía por los ojos de Baudelaire al escribir: «Si se ahorrasen *la fuerza y la pasión*... que cada año se despilfarran en Europa en las mesas de juego..., bastarían para formar un pueblo romano y una historia romana. Pero claro, como todo hombre nace romano, la sociedad burguesa intenta desromanizarlo, y por eso ha introducido juegos de azar y de sociedad, novelas, óperas italianas y periódicos elegantes» [50]. Sólo en el siglo diecinueve llegó a asentarse en la burguesía el juego de azar; en el siglo dieciocho jugaba únicamente la nobleza. Lo propagaron los ejércitos napoleónicos y formó entonces parte del «espectáculo de la vida elegante y de miles de existencias flotantes que circulan en los subterráneos de una gran ciudad», ese espectáculo en el que se empeñaba Baudelaire en ver lo heroico «tal y como es propio de nuestra época» [51].

Si concebimos el azar no tanto en su aspecto técnico como en el psicológico, se revelará la enorme importancia de la concepción de Baudelaire. Es evidente que el jugador intenta ganar. Sin embargo no llamaríamos deseo en el sentido propio del término a su esfuerzo por ganar y por hacer dinero. Quizá por dentro le invada la avidez, quizás uan oscura resolución. En cualquier caso está en un estado de ánimo que no le permite hacer demasiadas cosas con la experiencia *. El deseo, por el contrario, pertenece a los órdenes de la experiencia. Goethe dice que «lo que deseamos en la juventud se cumple en la edad avanzada». Cuanto antes formulemos un deseo en la vida, tanto mayores serán las probabilidades de que se cumpla.

[50] LUDWIG BÖRNE, *Gesammelte Schriften*, vol. 3, pág. 38, Hamburgo-Frankfurt, 1862.

[51] II, pág. 135.

* El juego deja sin fuerza a los órdenes de la experiencia. Quizá lo *sientan así oscuramente los jugadores entre los que es corriente* "la plebeya invocación de la experiencia". El jugador dice "mi *número*", *como dice el vividor "mi tipo"*. Su actitud daba el tono a *fines* del Segundo Imperio. "En el bulevar era lo más normal reducirlo todo a la suerte" (GUSTAVE RAGEOT, "Qu'est-ce qu'un événement?", en: *Le Temps*, abril, 1939). Semejante manera de pensar se ve favorecida por la apuesta. Esta es un medio de dar a los acontecimientos carácter de *shock*, de desligarlos de contextos de experiencia. Para la burguesía los acontecimientos políticos toman fácilmente forma de incidentes de mesa de juego.

Cuanto más lejos alcance un deseo en el tiempo, tanto mejor podremos esperar su cumplimiento. Pero lo que nos conduce a la lejanía del tiempo es la experiencia que lo llena y estructura. Por eso el deseo cumplido es la corona que se destina a la experiencia. En la simbólica de los pueblos la lejanía del espacio puede hacer las veces de la del tiempo; de ahí que la estrella fugaz, que se hunde en la infinita lejanía del espacio, se haya convertido en símbolo del deseo cumplido. La bolita de marfil que va rodando hasta la casilla próxima, la carta siguiente, la que está encima de todas, son auténtica contraposición de la estrella fugaz. El tiempo contenido en el instante en que la luz de la estrella fugaz brilla para un hombre es del mismo material que el del que perfila Joubert con la seguridad que le es propia. «El tiempo —dice— se encuentra de antemano en la eternidad; pero no es el tiempo terreno, el mundano... Ese tiempo no destruye, sólo consuma» [52]. Es lo contrario del tiempo infernal, en el que discurre la existencia de los que no acaban nada de lo que acometieron. De hecho el descrédito del juego de azar viene de que el jugador mismo pone mano a la obra. (Un incorregible cliente de la lotería no caerá en igual proscripción que el jugador de azar en sentido estricto).

Empezar siempre de nuevo y por el principio es la idea regulativa del juego (y del trabajo asalariado). Tiene por tanto un sentido exacto que Baudelaire haga aparecer la manecilla de los segundos como compañera del jugador:

«Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher à tout coup! c'est la loi» [53].

En otro texto Satán ocupa el puesto del segundero mencionado [54]. Sin duda que pertenece a su distrito ese infierno silencioso que el poema *Le jeu* señala para los que han sucumbido al juego de azar:

[52] JOUBERT, *op. cit.*, vol. 2, pág. 162.
[53] I, pág. 94.
[54] I, págs. 455-459.

«Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant.
Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant.

Enviant de ces gens la passion tenace» [55].

El poeta no participa en el juego. Está de pie en un rincón; no es más feliz que los jugadores. También él es un hombre defraudado en su experiencia; es un moderno. Sólo que desdeña el estupefaciente con que los jugadores procuran acallar la consciencia que les ha abandonado al paso del segundero *:

«Et mon coeur s'effraya d'envier maint pauvre homme
Courant avec ferveur à l'abîme béant,
Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
La douleur à la mort et l'enfer au néant» [56].

En estos últimos versos Baudelaire hace de la impaciencia substrato de la furia del juego. Encuentra ese substrato en sí mismo y en estado puro. Su arrebato de cólera poseía la fuerza expresiva de la Iracundia del Giotto en Padua.

[55] I, pág. 110.

* El efecto de ebriedad del que aquí se trata, está especificado temporalmente, igual que el padecimiento que ha de aliviar. El tiempo es el material en el que se tejen las fantasmagorías del juego. Gourdon escribe en sus *Faucheurs de nuits:* "Afirmo que la pasión del juego es la más noble de todas las pasiones, ya que incluye a todas las demás. Una serie de "coups" afortunados me hace disfrutar más de lo que un hombre, que no juega, disfrutaría en años... ¿Creéis que en el oro que me cae en suerte no veo sino la ganancia? Os equivocáis. Veo en él las delicias que procura y las apuro. Y me llegan demasiado rápidas para que puedan hastiarme, y en tal variedad que no pueden aburrirme. Vivo cien vidas en una sola. Si viajo, lo hago a la manera en que viaja la chispa eléctrica... Si soy avaro y reservo mis billetes "para jugar", es porque conozco el valor del tiempo demasiado bien para emplearlo como los otros. Un determinado placer que me concediese me costaría otros mil placeres... Los placeres los tengo en mi espíritu y no quiero otros" (EDOUARD GOURDON, *Les Faucheurs de nuits*, pág. 14, París 1860). Anatole France plantea las cosas de manera parecida en sus notas, tan hermosas, sobre el juego en el *Jardin d'Epicure*.

[56] *Ibid.*

X

Si damos crédito a Bergson, es la presentización de la «durée» la que alivia al alma del hombre de la obsesión del tiempo. Proust mantiene esta creencia y forma en ella esos ejercicios en los que a lo largo de su vida entera saca a la luz lo pretérito, saturándolo de todas las reminiscencias que se le han entrado por los poros mientras permanecía en lo inconsciente. Proust fue un lector incomparable de *Les Fleurs du mal*, porque se percató de lo que en esta obra le estaba emparentado. No hay familiaridad con Baudelaire que no quede abarcada por la experiencia que de él tuvo Proust. «El tiempo —dice Proust— está en Baudelaire desmembrado de una manera extraña; son escasos los días que se abren; y son importantes. Así es como se entiende que sean en él frecuentes giros como "una tarde"» [57]. Esos días importantes son, para hablar con Joubert, días del tiempo de la consumación. Son días de la reminiscencia. No están señalados por ninguna vivencia. No se unen a los restantes, sino que más bien se destacan del tiempo. Lo que constituye su contenido ha sido fijado por Baudelaire en el concepto de «correspondances». Este se alinea de manera inmediata junto al de «belleza moderna».

Dejando de lado la literatura erudita sobre las «correspondances» (que es patrimonio común de los místicos; Baudelaire había dado con ella en Fourier), Proust no hace acopio de las variaciones artísticas sobre el estado de la cuestión, variaciones puestas en tela de juicio por las sinestesias. Lo esencial es que las correspondencias fijan un concepto de experiencia que incluye elementos cultuales. Sólo al apropiarse de esos elementos pudo Baudelaire medir plenamente lo que significaba el descalabro del que, como moderno, fue testigo. Sólo así pudo

[57] Proust, «A propos de Baudelaire», *op. cit.*, pág. 652.

reconocer tal descalabro como el reto que aceptó —únicamente a él le estaba destinado— en *Les Fleurs du mal*. Si de veras existe una arquitectura secreta del libro, con la cual se ha especulado tanto, debiera el ciclo inaugural de poemas estar dedicado a algo irreparablemente perdido. En este ciclo se incluyen dos sonetos idénticos en su tema. El primero, titulado *Correspondances*, comienza así:

«La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des fôrets de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent» [58].

Lo que Baudelaire tiene en mientes con las correspondencias puede ser definido como una experiencia que busca establecerse al abrigo de toda crisis. Pero experiencia semejante no es posible sino en el ámbito de lo cultual. Si apremia más allá de dicho ámbito, deberá presentarse como «lo bello». En lo bello aparece el valor cultual como valor del arte *.

[58] I, pág. 23.

* Lo bello puede definirse por dos vías: en su relación para con la historia y en su relación para con la naturaleza. En ambas relaciones cobra vigencia la *apariencia*, lo *aporético* en lo bello. (A la primera aludiremos brevemente. Según su existencia *histórica* lo bello es una llamada para que se reúnan los que lo han admirado precedentemente. Captar lo bello es un "ad plures ire", que es como llamaban los romanos a la muerte. La apariencia en lo bello consiste en cuanto a esta determinación en que el objeto *idéntico*, ése por el que se afana la admiración, no se encuentra en la obra. La admiración cosecha lo que generaciones anteriores han admirado en él. Una frase de Goethe nos hace oír la última conclusión de la sabiduría: "Todo lo que haya ejercido una gran influencia, no podrá ser ya nunca más juzgado.") Lo bello en su relación para con la naturaleza puede ser determinado como "aquello que sólo veladamente es en esencia igual a sí mismo" (*Cfr.*, W. Benjamin, "*Las afinidades electivas de Goethe*". [*Este trabajo* se publicará en *Iluminaciones IV*. N. del E.]). Las correspondencias nos informan de *cómo* hay que entender ese "veladamente". *Podríamos* decir, con una abreviatura desde luego arriesgada, que se trata

Las correspondencias son las fechas de la reminiscencia. No son fechas históricas, sino fechas de la prehistoria. Lo que hace que los días festivos sean grandes e importantes es el encuentro con una vida anterior. Baudelaire lo consignó así en el soneto titulado *La vie antérieure*. Las imágenes de grutas y plantas, de nubes y olas, que evoca el comienzo del segundo soneto, se alzan del vaho caliente de las lágrimas, lágrimas que lo son de la nostalgia. «El paseante, al contemplar esas extensiones veladas de luto, siente subir a sus ojos las lágrimas de la histeria, *hysterical tears*»[59] —escribe Baudelaire en su recensión de los poemas de Marceline Desbordes-Valmore. No hay correspondencias simultáneas como las que más tarde cultivaron los simbolistas. Lo pasado murmura en las correspondencias; y la experiencia canónica de éstas tiene su sitio en una vida anterior:

de lo "reproductivo" en la obra de arte. Las correspondencias representan la instancia ante la cual el objeto del arte aparece como fielmente reproducible, esto es por completo aporético. Si intentásemos copiar esta aporía en el material del lenguaje, llegaríamos a determinar lo bello como objeto de experiencia en estado de semejanza. Dicha determinación se correspondería con la formulación siguiente de Valéry: "Lo bello quizás exija copiar servilmente eso que hay de indefinible en las cosas" (PAUL VALÉRY, *Autres Rhumbs*, pág. 167, París, 1934). Si Proust está siempre dispuesto a volver sobre ese tema (que en él aparece como el tiempo recobrado), no podemos decir que esté divulgando un secreto. Más bien es propio del lado disperso de su procedimiento que ponga siempre locuazmente en el centro de sus consideraciones el concepto de obra de arte como reproducción, el concepto de lo bello, en una palabra el aspecto hermético del arte. Del nacimiento y de las intenciones de su obra trata con la soltura y la urbanidad propias de un aficionado distinguido. Lo cual encuentra réplica en Bergson. La frase siguiente, en la que el filósofo insinúa que no todo puede esperarse de la presentización intuitiva del flujo intacto del devenir, tiene acentos que recuerdan a Proust. "Podemos dejar que esta contemplación penetre nuestra existencia día a día, y de este modo disfrutaremos, gracias a la filosofía, de satisfacciones similares a las que disfrutamos gracias al arte; sólo que si se diese con mayor frecuencia, sería entonces fácil, constantemente accesible a cualquier mortal" (HENRI BERGSON, *La pensée et le mouvant*, pág. 198, París, 1934). Bergson ve a distancia lo que para el atisbo, goethiano y más acertado, de Valéry está muy cerca en cuanto un "aquí" en el que lo insuficiente se hace acontecimiento.

[59] II, pág. 536.

«Les houles en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu»[60].

La voluntad restauradora de Proust queda presa en la barrera de la existencia terrena; la de Baudelaire en cambio se dispara por encima. Lo cual puede entenderse como síntoma de que en Baudelaire se anunciaron las fuerzas contrarias con mayor intensidad, con una originalidad más grande. Y difícilmente logra algo más perfecto, si no es cuando parece capitular dominado por ellas. *Recueillement* traza sobre el fondo del cielo las alegorías de los años pasados:

«... vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées»[61].

En estos versos Baudelaire se conforma con rendir tributo en la figura de lo pasado de moda a lo inmemorable que se le ha escapado. Al volver, al final de su obra, sobre la experiencia que le traspasó degustando una magdalena, Proust piensa que los años de Combray sirven fraternalmente a esos otros que aparecen en el balcón. «En Baudelaire... esas reminiscencias son aún más numerosas; está claro: lo que las provoca no es el azar y por eso son, a mi entender, decisivas. No hay nadie como él para, con amplio gesto, descontentadizo e indolente, perseguir por ejemplo en el olor de una mujer, en el perfume de sus cabellos y de sus senos las correspondencias y relaciones que le aportarán luego «el azul del cielo inmenso y bombeado» o «un puerto invadido de flamas y de mástiles»[62]. Estas palabras son un lema confidencial de la obra de Proust, que tiene con la de Baudelaire un parentesco:

[60] I, pág. 30.
[61] I, pág. 192.
[62] PROUST, *A la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, págs. 82 y ss., París, 1927.

haber reunido en un año espiritual los días de la reminiscencia.

Pero *Les Fleurs du mal* no serían lo que son si en ellas imperase sólo este acierto. Más bien son inconfundibles porque a la ineficacia del mismo consuelo, al fracaso del mismo fervor, a la misma obra malograda le han arrancado poemas que no se quedan atrás respecto de los poemas en los que las correspondencias celebran sus fiestas. En el ciclo de *Les Fleurs du mal*, el libro *Spleen et idéal* es el primero. El ideal dispensa la fuerza para la reminiscencia; el «spleen» en cambio ofrece la desbandada de los segundos. Es su dueño y señor, igual que el diablo es dueño y señor de las sabandijas. En la serie de los poemas del «spleen» está *Le goût du néant* y en él se dice:

«Le Printemps adorable a perdu son odeur!» [63].

En esta línea Baudelaire dice algo extremo con extrema discreción; eso es lo que la hace inconfundiblemente suya. Ese estar-inmerso-en-sí-mismo de la experiencia de la que antes ha participado lo confiesa en la palabra «perdu». El olor es el refugio inaccesible de la memoria involuntaria. Difícilmente se asocia con representaciones visuales; entre las impresiones sensoriales sólo se emparejará con el mismo olor. Si el reconocimiento de un aroma tiene, antes que cualquier otro recuerdo, el privilegio de consolar, tal vez sea así porque adormece la consciencia del paso del tiempo. Un aroma deja que se hundan años en el aroma que recuerda. Por eso el verso de Baudelaire es insondablemente desconsolado. No hay consuelo para quien ya no quiere hacer ninguna experiencia. Y no es otra cosa sino esta incapacidad la que constituye la naturaleza propia de la ira. El iracundo «no quiere saber de nada»; su arquetipo, Timón, trona contra los hombres sin distinción; *no está ya en situación de distinguir el amigo probado del enemigo mortal*. Con mirada penetrante ha reconocido D'Aurevilly *este estado de ánimo* en Baudelaire; le

[63] I, pág. 89.

llama «Timón con el genio de un Arquíloco» [64]. La ira se enfrenta con sus estallidos al compás de segundero al que sucumbe el melancólico:

«Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur» [65].

Estos versos siguen inmediatamente a los citados más arriba. En el «spleen», el tiempo se cosifica; los minutos cubren al hombre como copos. Ese tiempo carece de historia como el de la memoria involuntaria. Pero en el «spleen» la percepción del tiempo se afila de manera sobrenatural; cada segundo encuentra a la consciencia dispuesta para parar su golpe *.

El cálculo del tiempo, que superpone su simetría a la *duración, no puede sin embargo renunciar* a que en él persistan fragmentos desiguales, privilegiados. Haber unido el reconocimiento de una calidad a la medida de la cantidad fue obra de los calendarios que con los días festivos diríamos que ahorran pasajes del recuerdo. El hombre al que se le escapa la experiencia se siente arrojado del calendario. El habitante de la gran ciudad traba en domingo trato con ese sentimiento; Baudelaire lo conoció «avant la lettre» en uno de los poemas de *Spleen:*

[64] BARBEY D'AUREVILLY, *XIXe siècle. Les oeuvres et les hommes*, «Les poètes», *op. cit.*, pág. 381.

[65] I, pág. 89.

* En el *Diálogo místico entre Monos y Una*, Poe ha copiado en la "durée" el vacío decurso del tiempo al que el sujeto se ve entregado en el "spleen", y parece que siente felicidad porque se libera de sus terrores. Es un "sexto sentido" el que le toca en suerte al difunto en figura de un don capaz de conseguir armonía en ese decurso temporal vacío. Claro que el paso del segundero le perturba fácilmente. "Pero en mi cerebro parecía haber surgido eso para lo cual no hay palabras que puedan dar una concepción aun borrosa a la inteligencia meramente humana. Permíteme denominarlo una pulsación pendular mental. Era la encarnación moral de la idea humana abstracta del Tiempo. La absoluta *coordinación de este movimiento o de alguno* equivalente había regulado los cielos de los globos celestes. Por él medía ahora las irregularidades del reloj colocado sobre la chimenea y de los relojes de los presentes. Sus latidos llegaban sonoros a mis oídos. La más ligera desviación de la medida exacta (y esas desviaciones prevalecían en todos ellos) *me afectaban del mismo modo* que las violaciones de la verdad abstracta afectan en la tierra el sentido moral" (POE, *l. c.*, I, pág. 370).

*«Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement»* [66].

Las campanas, que antaño formaban parte de los días de fiesta, han sido, como los hombres, arrojadas del calendario. Se asemejan a las ánimas del purgatorio que se afanan mucho, pero que no tienen historia. En el «spleen» y en la «vie antérieure» Baudelaire sostiene en sus manos los trozos dispersos de una auténtica experiencia histórica; en su representación de la «durée» Bergson se ha alienado más y más la historia. «El metafísico que es Bergson camufla la muerte» [67]. Que en la «durée» bergsoniana brille la muerte por su ausencia es lo que la hace impermeable a un orden histórico (y prehistórico). El «sano y buen sentido» por el que sobresale el «hombre práctico» confiesa ser su ahijado [68]. La «durée», en la que se ha saldado la muerte, tiene la mala infinitud de un ornamento. Excluye que se le aporte toda tradición *. Es la vivencia por antonomasia que se pavonea con el traje prestado de la experiencia. El «spleen», por el contrario, expone la vivencia en su desnudez. El melancólico ve con terror que la tierra recae en un estado meramente natural. No exhala ningún hálito de prehistoria. Ningún aura. Y así emerge en los versos de *Goût du néant* que siguen a los citados antes:

*«Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute»* [69].

[66] I, pág. 88.
[67] MAX HORKHEIMER, «Zu Bergsons Metaphysik der Zeit», en: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 3, pág 332, 1934.
[68] HENRI BERGSON, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, pág. 166, París, 1933.

* La atrofia de la experiencia se anuncia en Proust en el éxito sin fisuras de su intención final. Nada más habilidoso, nada más leal que su constante a la vez que casual manera de hacer presente al lector que la redención es cosa suya y muy privada.

[69] I, pág. 89.

XI

Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario. Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la memoria involuntaria; hacen posible fijar por medio del aparato y siempre que se quiera un suceso en su imagen y en su sonido. Se convierten así en asecuciones de una sociedad en la que el ejercicio se atrofia.

La deguerrotipia tenía para Baudelaire algo de aterrador y de incitante; de su incentivo dice que es «cruel y sorprendente» [70]. Esto es, que si bien no la ha calado del todo, sí que ha sentido la conexión aludida. Se empeñó siempre en reservar su sitio a lo moderno y, sobre todo, en cuanto al arte, en señalársele incluso; con la fotografía hizo lo mismo. Cuantas veces sintió su peligro, buscó hacer responsables del mismo a sus «progresos mal aplicados» [71]. Confesaba desde luego que la «estupidez de la gran masa» los favorecía. «Esta multitud idólatra postulaba un ideal digno de ella y adecuado a su naturaleza... Un Dios vengativo ha atendido a sus ruegos. Daguerre fue su Mesías» [72]. A pesar de todo Baudelaire se esfuerza por una manera más conciliadora de ver las cosas. Que la fotografía se apropie sin trabas de las cosas perecederas que «postulan un sitio en los archivos de nuestra memoria», con tal de que se detenga ante «el ámbito de lo impalpable y de lo imaginativo», ante el del arte en el que sólo tiene puesto eso a lo cual «el hombre añade su alma» [73]. Tal arbitraje difícilmente es salomónico. La disposición constante del recuerdo voluntario, discursivo, favorecida

[70] II, pág. 197.
[71] II, pág. 224.
[72] II, pág. 222.
[73] II, pág. 224.

por la técnica de la reproducción, recorta el ámbito de juego de la fantasía. Quizás ésta pueda concebirse como una capacidad de formular deseos de una índole especial, tales que se les destine como cumplimiento «algo bello». Otra vez es Valéry quien determina más aproximadamente los condicionamientos de ese cumplimiento. «Reconocemos la obra de arte en que ninguna idea que despierta en nosotros, ningún comportamiento que nos acerque, pueden agotarla, liquidarla. Podemos aspirar cuanto queramos una flor que halaga nuestro olfato; no suprimiremos nunca ese aroma que despierta en nosotros tal avidez, y ningún recuerdo, ningún pensamiento, ningún modo de conducta apagarán su eficacia o nos declararán libres del poder que tiene sobre nosotros. Lo mismo persigue quien se propone hacer una obra de arte»[74]. Según esta manera de considerar las cosas, un cuadro reproduciría en una escena eso en lo que el ojo no pudo saciarse. Lo que cumple el deseo proyectado en su origen sería algo que incansablemente alimentaba el deseo. Es, por tanto, claro lo que separa la fotografía de la pintura (no puede darse, pues, un único principio que abarque a ambas en cuanto a la «configuración»): para la mirada que no pudo saciarse en un cuadro, la fotografía significa más bien lo que el alimento para el hambriento o la bebida para quien tiene sed.

Así se perfila la crisis de la reproducción artística en cuanto parte integrante de una crisis de la percepción misma. Lo que hace que el placer de lo bello sea insaciable es la imagen de un mundo anterior que Baudelaire nombra a través de un velo de lágrimas nostálgicas. Cuando confiesa: «¡Ay!, tú, mujer, hermana en tiempos ya vividos», rinde el tributo que lo bello exige. En tanto el arte persigue lo bello y, si bien muy simplemente, lo «reproduce», lo recupera (como Fausto a Helena) de las honduras del tiempo *. Lo cual ya no ocurre en la reproducción técnica. (En ella lo bello no tiene sitio.) En el texto en que Proust impugna la indigencia, la falta de profundidad de las imágenes que la memoria involuntaria le depara de Venecia, escribe que a la mera palabra «Venecia» se le antoja ese acopio de imágenes tan insulso como una exposición de fotografías[75]. Si lo distintivo de las imágenes que emergen de la memoria involuntaria hay que verlo en que tienen aura, la fotografía tendrá entonces parte decisiva en el fenómeno de la «decadencia del aura». Lo que tenía que ser sentido como inhumano, diremos incluso que como mortal en la daguerrotipia, era que se miraba dentro del aparato (y además detenidamente), ya que el aparato tomaba la imagen del hombre, y no le era a éste devuelta su mirada. Pero a la mirada le es inherente la *expectativa de que sea correspondida por aquél a quien* se le otorga. Si su expectativa es correspondida (que en el pensamiento puede fijarse tanto en una mirada intencional de la atención como en una mirada en el llano sentido del término), le cae entonces en suerte la experiencia del aura en toda su plenitud. Novalis estima que «la perceptibilidad es una atención»[76]. Y la perceptibilidad de la que habla así no es otra que la del aura. La experiencia de ésta consiste por tanto en la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre. Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista *. A lo cual corresponden los hallazgos de la memoria involuntaria. (Que por lo demás

[74] Paul Valéry, «Avant-propos». *Encyclopédie française*, vol. 16, fasc. 1604-05, París, 1935.

* El instante de dicho logro se distingue a su vez por ser irrepetible. En ello consiste la planta de construcción de la obra de Proust: cada una de las situaciones en las que el cronista se siente acariciado por el hálito del tiempo perdido se convierte en incomparable, se destaca de la serie de los días.

[75] Proust, *A la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, *op. cit.*, pág. 236.

[76] Novalis, *Schriften*, ed. Heilborn, pág. 293, Berlín, 1901.

* Esta enseñanza es el punto hontanar de la poesía. Cuando el hombre, el animal o lo inanimado, enseñados por el poeta, levantan la vista, la llevan hasta lejos; la mirada de esa naturaleza así despierta sueña y arrastra al poeta tras sus sueños. Las palabras pueden también tener su aura. Karl Kraus lo ha descrito de este modo: "Cuanto más de cerca se mira a una palabra, tanto más lejos mira desde atrás ella" (Karl Kraus, *Pro domo et mundo*, pág. 164, Munich, 1912).

son irrepetibles: se escapan al recuerdo que busca incorporárselos. Apoyan así un concepto de aura que implica «la manifestación irrepetible de una lejanía» [77]. Tal determinación hace transparente el carácter cultual del fenómeno. Lo esencialmente lejano es inaccesible: de hecho la inaccesibilidad es una cualidad capital de la imagen cultual).

No es preciso que subrayemos lo versado que estaba Proust en el problema del aura. Con todo resulta notable que en ocasiones roce conceptos que incluyen su teoría: «Algunos, amantes de los misterios, se halagan pensando que en las cosas permanece algo de las miradas que una vez se posaron sobre ellas». (Naturalmente la capacidad de devolverlas.) «Opinan que los monumentos y los cuadros sólo se presentan bajo el delicado velo que el amor y la veneración de tantos admiradores tejieron a su alrededor a lo largo de los siglos.» Y Proust concluye con una digresión: «Esa quimera sería verdad si se refiriese a la única realidad presente para el individuo, a saber, a su mundo de sentimientos» [78]. Parecida a ésta es la definición de Valéry de la percepción en el sueño como aura, aunque dicha determinación es de mayor alcance, ya que está orientada objetivamente. «Si digo: veo esto ahí, no se establece por ello una equiparación entre yo mismo y la cosa... En el sueño, por el contrario, sí que se da una equiparación. Las cosas que yo veo me ven como yo las veo a ellas» [79]. Propia de la percepción onírica es la naturaleza de los templos:

«L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.»

Baudelaire supo mucho de todo esto; tanto más certeramente se inscribió en su obra lírica la decadencia del

[77] Walter Benjamin, «L' oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», en: *Zeitschrift für Sozialforschung* 5, pág. 43, 1936.
[78] Proust, *A la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé,* II, *op. cit.*, pág. 33.
[79] Paul Valéry, *Analecta*, pág. 193, París, 1935.

aura. Sucedió en la figura de una cifra que se encuentra en casi todos los pasajes de *Les Fleurs du mal*, en los que la mirada surge de unos ojos humanos. (Resulta evidente que Baudelaire no lo ha organizado así conforme a un plan.) Se trata de que la expectativa que acosa a la mirada del hombre cae en el vacío. Baudelaire describe ojos de los que diríamos que han perdido la facultad de mirar. Pero esta propiedad los dota de un incentivo del que en gran parte, en parte quizá preponderante, se alimentá sü economía pulsional. En el hechizo de esos ojos se ha liberado el sexo en Baudelaire del eros. Si los versos de Goethe:

«No hay para ti distancia, obstáculo,
y llegas en volandas y hechizado»

pasan por ser la descripción clásica del amor saturado de experiencia del aura, difícilmente habrá en la poesía lírica versos que les hagan frente con mayor decisión que estos de Baudelaire:

«Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues» [80].

Las miradas son tanto más subyugadoras cuanto más honda es la ausencia superada del que mira. En estos ojos que sólo reflejan no está la ausencia aminorada. Por eso no saben nada de lejanías. Baudelaire ha incorporado su limpidez en una rima taimada:

«Plonge tes yeux dans les yeux fixes
Des Satyresses ou de Nixes» [81].

Satiresas y náyades no pertenecen a la familia de los seres humanos. Están aparte. Curiosamente Baudelaire

[80] I, pág. 40.
[81] I, pág. 190.

ha introducido en sus poemas como «regard familier» la mirada cargada de lejanía[82]. El, que no fundó ninguna *familia, ha dado al término «familier» una textura saturada* de promesas y renuncias. Sucumbe a ojos sin mirada y se adentra sin ilusiones en su radio de poder:

«Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté» [83].

En una de sus primeras publicaciones Baudelaire escribe: «La estupidez es con frecuencia ornamento de la belleza. Es ella la que da a los ojos esa limpidez taciturna de los estanques negruzcos y esa calma de aceite de los mares tropicales» [84]. Si esos ojos cobran vida, será ésta la del animal de rapiña que se pone a seguro al tiempo que espía su presa. (Así la prostituta, que atiende al transeúnte a la par que se cuida del agente de Policía.) Baudelaire encontró el tipo fisonómico que engendra este modo de vida en las numerosas estampas que Guy dedicó a las prostitutas. «Dirige su mirada al horizonte como el animal rapaz; el mismo extravío, la misma distracción indolente y también, a veces, igual fijeza de atención» [85]. Es clarísimo que los ojos del hombre de la gran ciudad están sobrecargados con funciones de seguridad. Está menos a flor de piel otra presión que señala Simmel. «Quien ve sin oír está mucho más... inquieto que quien oye sin ver. He aquí algo... característico de la gran ciudad. Las relaciones recíprocas de los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por el predominio curioso de la actividad de los ojos sobre la del oído. Los medios públicos de transporte son causa de ello. Antes del desarrollo en el siglo diecinueve de los autobuses, de los trenes, de los tranvías, no estuvieron las gentes en la situación de tener que mirarse

[82] I, pág. 23.
[83] I, pág. 40.
[84] II, pág. 622.
[85] II, pág. 359.

minutos e incluso horas sin cambiar entre sí palabra alguna» [86].

La mirada —seguro prescinde de perderse soñadoramente en la lejanía. Puede incluso llegar a sentir placer en su degradación. Según este sentido habría que leer las siguientes frases, tan curiosas. En el *Salon de 1859* Baudelaire pasa revista a los cuadros de paisajes para concluir confesando: «Deseo volver a los dioramas cuya magia, enorme y brutal, sabe imponerme una ilusión útil. Prefiero contemplar algunos decorados de teatro en los que *encuentro, artísticamente expresados o concentrados trágicamente,* mis sueños más queridos. Porque son falsas, están estas cosas infinitamente más cerca de lo verdadero; mientras que la mayor parte de nuestros paisajistas son unos mentirosos, precisamente porque han descuidado mentir» [87]. Quisiéramos dar menos valor a la «ilusión útil» que a la «concisión trágica». Baudelaire insiste en la fascinación de la lejanía; mide una pintura de paisaje según los módulos de los pintores de barraca de feria. ¿Quiere ver destrozada la fascinación de la lejanía, igual que le ocurre al espectador que se acerca demasiado al escenario? El tema ha penetrado en uno de los grandes versos de *Les Fleurs du mal:*

«Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse» [88].

XII

Les Fleurs du mal es la última obra lírica que ha tenido repercusión europea; ninguna posterior ha superado un círculo lingüístico más o menos reducido. A lo cual hay que añadir que Baudelaire dedicó casi exclusiva-

[86] Georg Simmel, *Mélanges de philosophie relativiste*, pág. 26, París, 1912.
[87] II, pág. 273.
[88] I, pág. 94.

mente a este solo libro su capacidad productiva. Y por último no hay que dejar de lado que entre sus temas hay algunos, de los que hemos tratado en esta investigación, que hacen problemática la posibilidad de la poesía lírica. Este triple estado de la cuestión determina a Baudelaire históricamente. Muestra que no se dejaba apartar de su cometido. Baudelaire era inequívoco en la consciencia de su tarea. Va en ella tan lejos que designa como meta «crear un patrón»[89]. En ella veía la condición de todo lírico futuro. Tenía en menos a los que no se mostraban a su altura. «¿Bebéis caldos de ambrosía? ¿Coméis chuletas de Paros? ¿Cuánto prestan por una lira en la casa de empeño?»[90]. Para Baudelaire está anticuado el lírico con su aureola. Le ha señalado su sitio como comparsa en un texto en prosa que se titula *Perte d'auréole*. Dicho texto vio la luz tarde. En la primera clasificación de su legado póstumo fue separado como «no apto para la publicación». Y en la bibliografía sobre Baudelaire se sigue hoy no prestándole atención.

«—¡Cómo! ¿Ud. aquí, mi querido amigo? ¡Ud., en un lugar de mala nota! ¡Ud., bebedor de quintaesencias; Ud., que come ambrosía! De veras que me sorprende mucho.

—Amigo mío, Ud. conoce mi terror a los caballos y a los coches. Hace un momento, cuando atravesaba a toda prisa el bulevar, brincando en el barro, a través de ese caos en movimiento donde la muerte llega al galope de todos los lados a la vez, mi aureola, en un gesto brusco, ha resbalado de mi cabeza al fango del asfalto. No he tenido valor para recogerla. He estimado menos desagradable perder mis insignias que dejarme romper los huesos. Y además, me he dicho, no hay bien que por mal no venga. Ahora puedo pasearme de incógnito, cometer bajas acciones y entregarme a la crápula como los simples mortales. ¡Y heme aquí, como Ud. ve, igual a Ud.!

—Debiera Ud. por lo menos poner un anuncio por su aureola o hacer que la reclame el comisario.

[89] Jules Lemaître, *Les contemporains*, *op. cit.*, pág. 29.
[90] II, pág. 422.

—¡Ni pensarlo! Me encuentro muy bien aquí. Sólo Ud. me ha reconocido. Además, la dignidad me aburre. Por otro lado pienso con regocijo que algún mal poeta la recogerá y se la pondrá en la cabeza impúdicamente. ¡Cuánto disfruto haciendo a alguien feliz! ¡Y sobre todo a un afortunado que me hará reír! Piense Ud. en X o en Z. ¡Oh, sí, será muy cómico!»[91].

El mismo tema se encuentra en los *Diarios;* pero el final es diferente. El poeta recoge de prisa su aureola. Y le inquieta el sentimiento de que el incidente sea de mal agüero[92]*.

El autor de estos apuntes no es ningún «flâneur». Irónicamente dejan constancia de la misma experiencia que Baudelaire, sin atavío alguno, confía de paso a la frase siguiente: «Perdido en este pícaro mundo, a codazos con las multitudes, soy como un hombre fatigado cuyos ojos no ven más hacia atrás, en la profundidad de los años, que desengaño y amargura, y hacia delante no más tampoco que una tormenta que no contiene nada nuevo, ni dolor ni enseñanzas»[93]. Haber sido empujado por la multitud es la experiencia que Baudelaire destaca como decisiva e inconfundible entre todas las que hicieron de su vida lo que llegó a ser. Ha perdido la aureola en una multitud movediza, animada, de la que estaba prendado el «flâneur». Para poner mejor en claro su abyección imagina el día en que incluso las mujeres perdidas y los parias irán tan lejos que harán causa común con un estilo ordenado de vivir, condenarán el libertinaje y no dejarán en pie otra cosa que no sea el dinero. Traicionado por estos últimos cómplices, Baudelaire se vuelve contra la multitud. Y lo hace con la cólera impotente de quien se vuelve contra la lluvia o el viento. Así está tramada la vivencia a la que Baudelaire dio peso de experiencia. Baudelaire señaló

[91] I, pág. 483.
[92] II, pág. 634.

* No es imposible que el motivo de este texto haya sido un *shock* patógeno. Tanto más instructiva resulta la configuración que le asimila a la obra de Baudelaire.

[93] II, pág. 641.

el precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno: la trituración del aura en la vivencia del *shock*. Le costó caro estar de acuerdo con esa trituración. Pero es la ley de su poesía. En el firmamento del Segundo Imperio se alza ésta como «un astro sin atmósfera» [91].

[91] FRIEDRICH NIETZSCHE, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, I, pág. 164, Leipzig, 1893.

PARIS, CAPITAL DEL SIGLO XIX

Las aguas son azules y las plantas son rosa; ¡qué dulce de mirar está la tarde! Salimos de paseo; las grandes señoras salen de paseo; tras ellas se orean las señoras pequeñas.

NGUYEN-TRONG-HIEP: *Paris capitale de la France* (1897).

I. FOURIER O LOS PASAJES

De ces palais les colonnes magiques
A l'amateur montrent de toutes parts
Dans les objets qu'étalent leurs portiques
Que l'industrie est rivale des arts.

Nouveaux tableaux de Paris (1828).

Los pasajes de París surgen en su mayoría diez años y medio después de 1822. La primera condición de su prosperidad es la coyuntura de alza del comercio textil. Los «magasins de nouveauté», los primeros establecimientos que sostienen grandes partidas de mercancías, comienzan a mostrarse. Son los precursores de los bazares. Era el tiempo del que escribió Balzac: «El gran poema de los escaparates canta sus estrofas desde la Madeleine hasta la puerta de Saint-Denis.» Los pasajes son un centro del comercio en mercancías de lujo. En su decoración el arte se pone al servicio del comerciante. Los coetáneos no se cansan de admirarlos. Durante largo tiempo siguieron siendo para los forasteros un punto de atracción. Una guía ilustrada de París dice: «Esos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son pasos, techados de vidrio y enlosados de mármol, a través de bloques de casas cuyos propietarios se han unido para semejantes especu-

laciones. A ambos lados de esos pasos, que reciben su luz de arriba, discurren las tiendas más elegantes, de tal modo que un pasaje es una ciudad, incluso un mundo en pequeño.» Los pasajes son el escenario de las primeras iluminaciones de gas.

La segunda condición en el surgimiento de los pasajes está formada por los comienzos de las edificaciones de hierro. El Imperio veía en esta técnica una contribución a la renovación del arte de construir en el antiguo sentido griego. El teórico de la arquitectura Bötticher expresa la convicción general cuando dice que «el principio formal de la sabiduría helena ha de entrar en vigor respecto de las formas artísticas del nuevo sistema». El Imperio es el estilo del terrorismo revolucionario para el cual el Estado es meta de sí mismo. Poco reconoció Napoleón la naturaleza funcional del Estado como instrumento de poder de la clase burguesa; los arquitectos de su tiempo reconocieron también muy poco la naturaleza funcional del hierro con el cual el principio constructivo inicia en la arquitectura su señorío. Esos arquitectos imitan en las vigas columnas pompeyanas y en las fábricas viviendas, igual que más tarde las primeras estaciones parecen buscar como el apoyo de los chalets. «La construcción adopta el papel de la subconsciencia.» No menos empieza a imponerse el concepto de ingeniero que procede de las guerras de la Revolución, y empiezan también las luchas entre constructores y decoradores, entre la Ecole Polytechnique y la Ecole des Beaux-Arts.

Con el hierro aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial. Estaba sometido a una evolución cuyo «tempo» se apresura en el curso del siglo. El empuje decisivo lo recibe cuando se pone en claro que la locomotora, con la cual desde el final de los años veinte se hacían tentativas, sólo puede utilizarse sobre raíles de hierro. El raíl fue la primera pieza montable de hierro, precursor pues de la viga. Se evitaba el hierro en la construcción de viviendas y se utilizaba en los pasajes, en los pabellones de exposiciones, en las estaciones, edificaciones todas que servían para una finalidad transitoria. Al mismo tiempo se ampliaba

el terreno arquitectónico de aplicación del vidrio. Pero los supuestos sociales para su utilización acrecentada como material de construcción sólo se dan cien años después. Todavía en la *Arquitectura de cristal* de Scheebart (1914) aparece en contextos de utopía.

Chaque époque rêve la suivante.

MICHELET: *Avenir! Avenir!*

A la forma de los nuevos medios de producción, en el comienzo dominada aún por la de los antiguos (Marx), corresponden en la consciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se interpenetra con lo viejo. Esas imágenes son optativas, y en ellas la colectividad busca tanto suprimir como transfigurar las deficiencias del orden social de producción y la imperfección del producto social. Además sobresale junto a estas imágenes optativas el empeño insistente de distinguirse de lo anticuado, esto es, del pasado reciente. Estas tendencias retrotraen la fantasía imaginativa, que recibe su impulso de lo nuevo, hasta lo primitivo. En el sueño en que a cada época se le aparece en imágenes la que le sigue, se presenta la última desposada con elementos de la protohistoria, es decir de una sociedad sin clases. Sus experiencias, depositadas en el inconsciente colectivo, engendran en su interpenetración con lo nuevo las utopías que dejan su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios duraderos hasta modas fugaces.

Circunstancias todas que reconocemos en la utopía de Fourier. Su impulso más íntimo reside en la aparición de las máquinas. Cosa que sin embargo no cobrará expresión inmediata en sus exposiciones; parten tanto de la inmoralidad del negocio comercial como de la falsa moral de que se hace gala en su servicio. El falansterio debe hacer que vuelva el hombre a situaciones en las que la moralidad está de más. Su organización, sumamente

complicada, tiene aspecto de maquinaria. Los engranajes de las pasiones, el intrincado concurso de las «passions mécanistes» con la «passion cabaliste» son formaciones analógicas respecto de la máquina en el material de la psicología. Esa maquinaria de hombres produce la tierra de Jauja, el antiquísimo símbolo optativo que la utopía de Fourier llena con la nueva vida.

Fourier vio en los pasajes el canon arquitectónico del falansterio. Es significativa la reconstrucción reaccionaria que de ellos hace Fourier: mientras que originalmente servían para fines comerciales, se convierten en ella en viviendas. El falansterio es una ciudad de pasajes. En el estricto mundo formal del Imperio, Fourier establece un idilio colorista pequeñoburgués. Su pálido brillo dura hasta Zola. Acoge éste las ideas de Fourier en su *Travail* al despedirse de los pasajes en *Thérèse Raquin*. Frente a Carl Grün se colocó Marx a la defensiva de Fourier y destacó su «visión colosal del hombre». También orientó la mirada hacia el humor de Fourier. De hecho Jean Paul está emparentado en su *Levana* con el pedagogo Fourier igual que lo está Scheebart en su *Arquitectura de cristal* con el Fourier utopista.

I. DAGUERRE O LOS PANORAMAS

Soleil, prends garde à toi!

A. J. WIERTZ: *Oeuvres littéraires* (París, 1870).

La arquitectura comienza en las construcciones de hierro a emanciparse del arte; la pintura lo hace a su vez en los panoramas. El punto culminante en la preparación de los panoramas coincide con el surgimiento de los pasajes. Era incansable el empeño de hacer de los panoramas, por medio de artificios técnicos, lugares de una per-

fecta imitación de la naturaleza. Se buscaba copiar el cambio de las horas en el paisaje, la salida de la luna, el fragor de las cataratas. A sus discípulos David les aconseja dibujar en los panoramas según la naturaleza. Puesto que los panoramas persiguen producir en la naturaleza representada modificaciones engañosamente semejantes, señalan de antemano, por encima de la fotografía, al film y al film sonoro.

Coetánea de los panoramas es una literatura panoramática. A ella pertenecen *Le livre des Cent-et-Un, Les Français peints par eux-mêmes, Le diable à Paris, La grande ville.* En estos libros se prepara el trabajo de escritura colectiva al cual en los años treinta dio Girardin albergue en el folletón. Consisten en unos cuantos bosquejos cuyo revestimiento anecdótico corresponde al primer plano plástico de los panoramas (cuyo fondo informativo corresponde a su vez a su trasfondo pintado). También socialmente es panoramática esa literatura. Por última vez aparece el obrero, fuera de su clase, como figura de un idilio.

Los panoramas, que anuncian una revolución en la relación del arte para con la técnica, son además expresión de un nuevo sentimiento vital. El habitante de la ciudad, cuya superioridad política sobre el del campo se expresa múltiples veces a lo largo del siglo, intenta traer el campo a la ciudad. La ciudad se ensancha hasta ser paisaje en los panoramas, como lo hará más tarde y de manera más sutil para el «flâneur». Daguerre es un discípulo del pintor de panoramas Prévost, cuyo establecimiento se encuentra en el pasaje de los Panoramas. Descripción de los panoramas de Prévost y de Daguerre. En 1839 se incendia el panorama de Daguerre. En el mismo año da a conocer el invento de la daguerrotipia.

Arago presenta la fotografía con retórica de cámara. Le señala su sitio en la historia de la técnica. Profetiza sus aplicaciones científicas. Por el contrario, los artistas comienzan a debatir su valor artístico. La fotografía lleva a la destrucción del estamento profesional de los retratistas en miniatura. Lo cual no sucede únicamente por razones económicas. La primera fotografía fue superior ar-

tísticamente al retrato en miniatura. La razón técnica reside en el largo tiempo de iluminación que exigía concentración suma en el retratado. La razón social reside en la circunstancia de que los primeros fotógrafos pertenecían a la vanguardia, de la cual procedía en su mayor parte su clientela. La delantera de Nadar respecto de sus compañeros de profesión se distingue por emprender tomas de París en el sistema de canalización. Por primera vez se le ofrecían descubrimientos al objetivo. Su importancia se hace mayor cuanto más cuestionable se siente que es la aportación subjetiva en la información pictórica y gráfica cara a la nueva realidad técnica y social.

La Exposición Universal de 1855 es la primera que hace una exhibición especial de «fotografía». En el mismo año publica Wiertz su gran artículo sobre la fotografía, en el que le asigna el papel de ilustrar filosóficamente a la pintura. Entendía dicha ilustración, como lo muestran sus propias pinturas, en sentido político. Wiertz, por tanto, puede ser señalado como el primero que, si no ha previsto, sí que ha exigido que el montaje sea una utilización agitadora de la fotografía. Al crecer el radio de alcance de los transportes disminuye la importancia informativa de la pintura. Como reacción a la fotografía comienza ésta a subrayar los elementos del color en los cuadros. Cuando el impresionismo cede ante el cubismo, la pintura se procura amplios terrenos en los que no puede seguirle la fotografía. Esta, a su vez, amplía poderosamente desde mediados de siglo el círculo de su comercio del género ofreciendo al mercado en una cantidad ilimitada figuras, paisajes, acontecimientos que no eran utilizables en absoluto o que lo eran sólo como cuadro para un cliente. Para aumentar el consumo renovó sus temas modificando según la moda la técnica de las tomas. Estas modificaciones determinan la historia posterior de la fotografía.

III. GRANDVILLE O LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

Oui, quand le monde entier, de Paris jusqu' en
[Chine,
O divin Saint-Simon sera dans ta doctrine,
L'âge d'or doit renaître avec tout son éclat,
Les fleuves rouleront du thé, du chocolat;
Les moutons tout rôtis bondiront dans la plaine,
Et les brochets au bleu nageront dans la Seine;
Les épinards viendront au monde fricassés,
Avec de croûtons frits tout autour concassés.
Les arbres produiront des pommes en compotes
Et l'on moissonnera des carricks et des bottes;
Il neigera du vin, il pleuvera des poulets,
Et du ciel les canards tomberont aux navets.

LAUGLÉ y VANDERBUSCH: *Louis et le Saint-Simonien* (1832)

Las Exposiciones Universales son lugares de peregrinación al fetiche que es la mercancía. En 1855 dice Taine: «*L'Europe s'est déplacée pour voir des marchandises.*» A estas Exposiciones les preceden las de la Industria nacional, de las cuales la primera tiene lugar en el Campo de Marte en 1798. Esta parte del deseo de «divertir a la clase obrera, para la cual será una fiesta de la emancipación». En primer plano están, pues, los obreros como clientes. Aún no está formado el cuadro de la industria de la diversión. El discurso de Chaptal sobre la industria inaugura esta Exposición.

Los saintsimonianos, que planean la industrialización de la tierra, acogen la idea de las Exposiciones Universales. Chevalier, primera autoridad en el nuevo campo, es discípulo de Enfantin y editor del periódico saintsimoniano *Le Globe*. Los saintsimonianos han previsto el desarrollo de la economía mundial, pero no la lucha de clases. Junto a su participación en las empresas industriales y comerciales hacia mediados de siglo está su inermidad

en las cuestiones que conciernen al proletariado. Las Exposiciones Universales transfiguran el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que su valor de uso remite claramente. Inauguran una fantasmagoría en la que se adentra el hombre para dejarse disipar. La industria de la diversión se lo hace más fácil al alzarle a la cumbre de la mercancía. Se abandona entonces a sus manipulaciones al disfrutar de la enajenación de sí mismo y de los demás.

La entronización de la mercancía y el fulgor de disipación que la rodea son el tema secreto del arte de Grandville. A él corresponde la escisión entre su elemento utópico y su elemento cínico. Sus alambicamientos en la representación de naturalezas muertas corresponden a lo que Marx llama «los antojos teológicos» de la mercancía. Se sedimentan manifiestamente en la «spécialité», denominación de la mercancía que surge en ese tiempo de la industria de lujo. Bajo el lápiz de Grandville la naturaleza entera se transforma en especialidades. La presenta con el mismo espíritu con que los anuncios (la palabra «réclame» surge también por entonces) comienzan a presentar sus artículos. Acabó en demencia.

MODA: *¡Señora Muerte! ¡Señora Muerte!*

LEOPARDI: *Diálogo entre Moda y Muerte.*

Las Exposiciones Universales edifican el cosmos de las mercancías. Las fantasías de Grandville transportan al universo el carácter de mercancía. Lo modernizan. El anillo de Saturno se convierte en un balcón de hierro colado en el que los habitantes del planeta toman el aire por la tarde. Los libros del investigador fourierista de la naturaleza Toussenal representan la otra cara literaria de esta utopía gráfica.

La moda prescribe el ritual según el que el fetiche que es la mercancía quiere ser venerado. Grandville extiende

esta pretensión a los objetos de uso cotidiano igual que al cosmos. Al perseguirlos hasta sus extremos, destapa su naturaleza. Esta consiste en su oposición a lo orgánico. Acopla el cuerpo vivo al mundo inorgánico. En lo vivo verifica los derechos del cadáver. Su nervio vital es el fetichismo que está sometido al sex-appeal de lo inorgánico. El culto de la mercancía le pone a su servicio.

Victor Hugo promulgó un manifiesto para la Exposición Universal de París en 1867: «A los pueblos de Europa.» *Las delegaciones francesas de obreros defendieron* antes y más claramente sus intereses; de la primera hubo delegados en la Exposición de Londres de 1851. de la segunda asistieron 750 representantes a la de 1862. Esta última tuvo importancia para la fundación de la Asociación Internacional de Trabajadores de Marx.

La fantasmagoría de la cultura capitalista alcanza su despliegue más luminoso en la Exposición Universal de 1867. El Imperio está en la cumbre de su poder. París se confirma como la capital del lujo y de las modas. Offenbach prescribe el ritmo a la vida parisina. La opereta es la utopía irónica de un dominio duradero del capital.

IV. LUIS FELIPE O EL INTERIOR

> *Une tête, sur la table de nuit, repose*
> *Comme una renoncule.*
>
> BAUDELAIRE: *Une martyre.*

Bajo Luis Felipe el hombre privado pisa el escenario histórico. El ensanchamiento del aparato democrático por *medio de un nuevo derecho de voto coincide con la co*rrupción parlamentaria organizada por Guizot. La clase dominante hace historia al defenderse siguiendo sus ne-

gocios. Para mejorar su propiedad de acciones favorece la construcción del ferrocarril. Apoya el poder de Luis Felipe como hombre privado que les lleva los negocios. Con la revolución de julio la burguesía realiza sus fines (Marx).

El ámbito en que vive se contrapone por primera vez para el hombre privado al lugar de trabajo. El primero se constituye en el interior. La oficina es su complemento. El hombre privado, realista en la oficina, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones. Esta necesidad es tanto más acuciante cuanto que ni piensa extender sus reflexiones mercantiles a las sociales. Reprime *ambas al configurar su entorno privado. Y así resul*tan las fantasmagorías del interior. Para el hombre privado el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado. Su salón es una platea en el teatro del mundo.

Digresión sobre el estilo modernista. La conmoción del interior se lleva a cabo a finales de siglo en el estilo modernista. Según su ideología parece traer consigo la consumación del interior. La transfiguración del alma solitaria se presenta como su meta. Su teoría es el individualismo. En Vandervelde la casa aparece como expre*sión de la personalidad. Para esa casa el ornamento es* como la firma para un cuadro. Pero en esta ideología no llega a expresarse la significación real del estilo modernista. Representa la última intentona de salida de un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil. Se expresa en el lenguaje de los mediums, en las flores como símbolo de la naturaleza desnuda, vegetal que se opone a un mundo en torno armado técnicamente. Los nuevos elementos de la construcción en hierro, las formas de las vigas, ocupan al estilo modernista. En el ornamento se esfuerza por recuperar esas formas para el arte. *El cemento le ofrece perspectivas de posibilida*des nuevas de configuración plástica en la arquitectura. Por este tiempo se traslada a la oficina el verdadero punto de gravedad del espacio en que se vive. El otro, vaciado de realidad, dispone un sitio en la casa propia. El resultado final del estilo modernista es éste: la tentativa del

individuo por rivalizar sobre la base de su interioridad con la técnica le lleva a su hundimiento.

Je crois... à mon âme: la Chose.

LÉON DEUBEL: *Oeuvres* (París, 1929).

El interior es el lugar de refugio del arte. El coleccionista es el verdadero inquilino del interior. Hace asunto suyo transfigurar las cosas. Le cae en suerte la tarea de Sísifo de quitarle a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía. Pero les presta únicamente el valor de su afición en lugar del valor de uso. El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado, que además es un mundo mejor en el que los hombres están tan desprovistos de lo que necesitan como en el de cada día, pero en cambio las cosas sí están libres en él de la servidumbre de ser útiles.

El interior no sólo es el universo del hombre privado, sino que también es su estuche. Habitar es dejar huellas. El interior las acentúa. Se imaginan en gran cantidad fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso diario. También se imprimen en el interior las huellas de quien lo habita. Surgen las historias de detectives que persiguen esas huellas. Tanto la «Filosofía del mobiliario» como sus cuentos de detectives acreditan a Poe como el primer fisonomista del interior. Los criminales de las primeras novelas detectivescas no son ni aristócratas ni «apaches», sino burgueses, gentes privadas.

V. BAUDELAIRE O LAS CALLES DE PARIS

Tout pour moi devient Allégorie.

BAUDELAIRE: *Le Cygne.*

El ingenio de Baudelaire, que se alimenta de la melancolía, es alegórico. En Baudelaire París se hace por vez primera tema de poesía lírica. Esa poesía no es un arte local, más bien es la mirada del alegórico que se posa sobre la ciudad, la mirada del alienado. Es la mirada del «flâneur», cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada del hombre de la gran ciudad. El «flâneur» está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos le ha dominado. En ninguna de las dos se encuentra como en su casa. Busca asilo en la multitud. En Engels y en Poe encontramos contribuciones tempranas a la fisonomía de la multitud. Esta es el velo a través del cual la ciudad habitual le hace al «flâneur» guiños de fantasmagoría. Tan pronto es paisaje como estancia. Uno y otra edifican el bazar que hace, que el callejeo sea útil para la venta de las mercancías. El bazar es el último golpe del «flâneur».

En el «flâneur» la inteligencia se dirige al mercado. Esta piensa que para echar un vistazo, pero en realidad va a encontrar un comprador. En ese estadio intermedio, en el que todavía tiene mecenas, pero empezando ya a familiarizarse con el mercado, aparece como bohemia. A lo indeciso de su posición económica corresponde la indecisión de su función política. Esta se hace palpable en los conspiradores profesionales que pertenecen por entero a la bohemia. Su campo inicial de trabajo es el ejército, más tarde lo será la pequeña burguesía y en ocasiones el proletariado. En los jefes de este último ve este grupo a sus enemigos. El *Manifiesto Comunista* acaba con su existencia política. La poesía de Baudelaire

saca su fuerza del pathos rebelde de ese grupo. Se pone del lado del asocial. Su única comunidad sexual la realiza con una puta.

Facilis descensus Averni.

VIRGILIO: *Eneida.*

Es singular en la poesía de Baudelaire que las imágenes de la mujer y de la muerte se compenetren en una tercera, la de París. El París de sus poemas es una ciudad sumergida y más submarina que subterránea. Los elementos ctónicos de la ciudad —su formación topográfica, el viejo y abandonado lecho del Sena— han dejado en él huella. Sin embargo en Baudelaire, en sus «idilios funerarios» con la ciudad es decisivo un substrato social: el moderno. Lo moderno es un acento capital de su poesía. Con el «spleen» hace pedazos el ideal *(Spleen et idéal)*. Pero lo moderno cita siempre la protohistoria. Lo cual sucede por medio de la ambigüedad propia de las circunstancias y los productos de esa época. La ambigüedad es la manifestación alegórica de la dialéctica, la ley de la dialéctica parada. Esta detención es utopía y la imagen dialéctica es, por tanto, una quimera. Es una imagen que expone la mercancía por antonomasia: en cuanto fetiche. Imagen que exponen los pasajes que son casas a la vez que astros. Imagen que expone la prostituta que es a la vez *vendedora y mercancía.*

Je voyage pour connaître ma géographie.

Anotaciones de un loco (París, 1907).

El último poema de *Les Fleurs du mal: Le Voyage.* «*O mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre.*» El último viaje del «flâneur»: la muerte. Su meta: lo nuevo.

«*Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau.*» Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la consciencia falsa cuyo incansable agente es la moda. Este halo de lo nuevo se refleja, tal un espejo en otro, en el halo de lo-siempre-otra-vez-igual. El producto de esta reflexión es la fantasmagoría de la «historia de la cultura» en la que la burguesía paladea su falsa consciencia. El arte, que empieza a dudar de su cometido y deja de ser «inséparable de l'utilité» (Baudelaire), tiene que hacer de lo nuevo su máximo valor. Su *arbiter rerum novarum* es el snob. El snob es al arte lo que el dandy a la moda.

En el siglo diecisiete el canon de las imágenes dialécticas es la alegoría; en el siglo diecinueve lo es la «nouveauté». Los periódicos están de lado de los «magasins de nouveauté». La prensa organiza el mercado de los valores espirituales, que es donde surge la especulación alcista. Los inconformistas se rebelan contra un arte entregado al mercado. Se agrupan en torno al estandarte del arte por el arte. De esta consigna resulta la concepción de una obra artística total que intenta impermeabilizar el arte frente al desarrollo de la técnica. La consagración con la que lo celebra es el contrapeso de la dispersión que transfigura a la mercancía. Ambas hacen abstracción de la existencia social del hombre. Baudelaire sucumbe a la seducción de Wagner.

VI. HAUSSMANN O LAS BARRICADAS

J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes [choses,
De la belle nature inspirant le grand art,
Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard;
J'ai l'amour du printemps en fleurs: femmes et [roses.

Baron Haussmann: *Confession d'un lion devenu vieux.*

El ideal urbanístico de Haussmann eran las vistas en perspectivas a través de largas series de calles. Lo cual corresponde a la inclinación, que advertimos una y otra vez en el siglo diecinueve, de ennoblecer necesidades técnicas haciendo de ellas finalidades artísticas. Las instituciones del señorío mundano y espiritual de la burguesía encuentran su apoteosis en el marco de las arterias urbanas. Estas quedaban tapadas con una lona hasta su terminación y se las descubría como a un monumento.

La eficacia de Haussmann se ensamblaba en el idealismo napoleónico. Este favorece al capital financiero. París vive entonces un florecimiento de la especulación. El juego en la bolsa desplaza las formas del juego de azar heredadas de la sociedad feudal. A las fantasmagorías del espacio, a las que se entrega el «flâneur», corresponden las fantasmagorías del tiempo de las cuales se deja llevar el jugador. El juego transforma el tiempo en un estupefaciente. Lafargue explica el juego como una copia en pequeño de los misterios de la coyuntura. Las expropiaciones de Haussmann dan vida a una especulación engañosa. Las sentencias de la Corte de Casación, inspirada ésta por la oposición burguesa y orleanista, aumentan el riesgo financiero de la empresa de Haussmann. Este intenta apoyar su dictadura colocando a París en un régimen de excepción. En 1864 expresa en un discurso en la Cámara su odio contra la desarraigada población de la gran ciudad. Pero ésta se multiplica precisamente por sus empresas. La subida de los precios de alquiler empuja al proletariado a los arrabales. Los barrios de París pierden su propia fisonomía. Surge el cinturón rojo. Haussmann se dio a sí mismo el nombre de «artiste démolisseur». Se siente llamado a realizar su obra y lo subraya en sus memorias. Así aliena a los parisinos de su ciudad. Ya no se sienten en ella en casa. Comienzan a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad. *Paris*, la obra monumental de Maxime Du Camp, debe su nacimiento a esa consciencia. Las *Jérémiades d'un Haussmannisé* le dan la forma de una lamentación bíblica.

La verdadera finalidad de los trabajos haussmannianos era asegurar la ciudad contra la guerra civil. Quería imposibilitar en cualquier futuro el levantamiento de barricadas en París. Con esta intención introdujo Luis Felipe el entarugado. Y sin embargo las barricadas desempeñaron un papel en la revolución de febrero. Engels se ocupa de la técnica de la lucha en barricadas. Haussmann quiere impedirla de dos maneras. La anchura de las calles hará imposible su edificación y calles nuevas establecerán el camino más corto entre los cuarteles y los barrios obreros. Los contemporáneos bautizan la empresa: «L'embellissement stratégique».

Fais voir, en déjouant la ruse,
O République, à ces pervers
Ta grande face de Méduse
Au milieu de rouges éclairs.

(Canción obrera de hacia 1850).

En la Comuna resucitan de nuevo las barricadas. Son más fuertes y están más seguras que nunca. Se alargan sobre los bulevares y a menudo alcanzan la altura del primer piso. Cubren las trincheras que se ocultan tras ellas. Igual que el *Manifiesto Comunista* termina con la época de los conspiradores profesionales, la Comuna aca-

ba con la fantasmagoría que domina la libertad del proletariado. Gracias a ella se disipa la apariencia de que la revolución proletaria tenga por cometido consumar mano a mano con la burguesía la obra de 1789. Esta ilusión domina el tiempo que va desde 1831 hasta 1871, desde el levantamiento de Lyon hasta la Comuna. La burguesía jamás participó de este error. Su lucha en contra de los derechos sociales del proletariado empieza ya en la gran revolución y coincide con el movimiento filantrópico que la disimula y que conoce bajo Napoleón III su desarrollo más importante. Entonces surge la obra monumental de semejante orientación: *Ouvriers européens* de Le Play. La filantropía ha tomado actitudes encubiertas; la burguesía en cambio ha endosado siempre abiertamente la lucha de clases. En 1831 reconoce en el *Journal des Débats*: «Cada fabricante vive en su fábrica como el propietario de una plantación entre sus esclavos.» La desgracia de los antiguos levantamientos obreros es que ninguna teoría revolucionaria les señala el camino; cae del otro lado la condición de la fuerza y del entusiasmo con que se acomete el establecimiento de una sociedad nueva. Ese entusiasmo, que alcanza su punto culminante en la Comuna, gana a veces para los obreros los mejores elementos de la burguesía, pero a la postre les lleva a someterse a los peores. Rimbaud y Courbet profesan la Comuna. El incendio de París es la digna conclusión de la obra de destrucción de Haussmann.

Mi buen padre estuvo en París.

KARL GUTZKOW: *Cartas desde París* (1842).

Balzac fue el primero que habló de las ruinas de la burguesía. Pero es el surrealismo el que primero ha abierto sobre ellas una perspectiva. El desarrollo de las fuerzas de producción hizo que se derrumbaran los símbolos optativos del siglo pasado antes de que se desmoronasen los

monumentos que los representaban. En el siglo diecinueve ese desarrollo ha emancipado del arte a las formas configurativas, igual que en el siglo dieciséis las ciencias se liberaron de la filosofía. El comienzo lo marca la arquitectura como construcción de ingeniería. Sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La creación de la fantasía se prepara para convertirse prácticamente en publicidad. La creación literaria se somete en el folletón al montaje. Todos estos productos están a punto para dirigirse al mercado como mercancía. Pero vacilan en el umbral. Los pasajes y los interiores, los panoramas y los pabellones de las exposiciones proceden de esta época. Son residuos de un mundo imaginario. Valorar en la vigilia estos elementos de ensueño es un ejercicio escolar del pensamiento dialéctico. Por eso el pensamiento dialéctico es el órgano del despertar histórico. Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que soñadoramente apremia su despertar. Lleva en sí misma su final y lo despliega —según Hegel— con argucia. Antes de que se desmoronen empezamos a reconocer como ruinas los monumentos de la burguesía en las conmociones de la economía mercantil.

ESTE LIBRO SE TERMINO DE IMPRIMIR
EL DIA 24 DE MAYO DE 1972, EN
LOS TALLERES GRAFICOS VELOGRAF,
TRACIA, 17. MADRID-27, SOBRE
PAPEL FABRICADO POR
TORRAS HOSTENCH, S. A.,